Adriana Nicoleta LAZĂR

LITERATURA PENTRU COPII

Suport de curs

Adriana Nicoleta LAZĂR

LITERATURA PENTRU COPII

2015

CUPRINS

Capitolul al V-lea: Fabula - creaţie epică în versuri pentru copii

5.1. Fabula: Grigore Alexandrescu *(Greierele și furnica, Boul și vițelul, Corbul și vulpea, Lupul și mielul,)*, Tudor Arghezi *(Tâlharul pedepsit)*, Alecu Donici (*Musca la arat)*

5.2. Valorile instructiv-educative ale fabulei

Capitolul al VI-lea: Creaţia epică destinată copiilor

6.1. Universul copilăriei: Mihail Sadoveanu (*Dumbrava minunată*), Ion Creangă (*Amintiri din copilărie*), Ionel Teodoreanu (*Hotarul nestatornic*), Tudor Arghezi (*Cartea cu jucării*)

6.2. Şcoala şi familia: Ion Creangă (*Amintiri din copilărie)*, M. Sadoveanu (*Domnul Trandafir*), Ioan Slavici (*Budulea taichii*), Octavian Goga (*Dascălul*, *Dăscălița*), Ion Creangă (*Abecedarul*)

6.3. Natura şi vieţuitoarele: I. Al. Brătescu-Voinești (*Puiul),* Emil Gârleanu (*Din lumea celor care nu cuvântă* – schițele *Căprioara, Gândăcelul)*, Ion Creangă (*Povești, amintiri, povestiri - Ursul păcălit de vulpe, Capra cu trei iezi, Punguța cu doi bani*)

Capitolul al VII-lea: Basmul

7.1. Definție, origini, clasificarea basmelor românești

7.2. Particularitățile basmului cult

7.3. Teme și motive

7.4. Personajele de basm

7.5. Stereotipia și formulele caracteristice basmului

7.6. Valoarea educativ-formativă a basmelor

7.7. *Făt-Frumos din lacrimă* de Mihai Eminescu

7.8. *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* de Petre Ispirescu

7.9. *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă

Capitolul al VIII-lea: Snoava

8.1. Tematica snoavelor

8.2. *Isprăvile lui Păcală* de Petre Dulfu

8.3. Lectura interpretativă – modalitate de accesibilizare a snoavelor lui Petre Dulfu

Capitolul al IX-lea: Mitul, balada și legenda

9.1. Miturile: trăsături, funcții, valoarea instructiv-educativă

9.2. Legenda în proză: clasificare, legende din literatura universală, legendele românești

9.3. Balada: *Miorița*, *Mănăstirea Argeșului*

9.3. Modalități de receptare a textelor cu conținut istoric – *Legenda Vrâncioaiei*

Capitolul al X-lea: Literatura de aventuri

10.1. *Fram ursul polar* de Cezar Petrescu

10.2. *Micul prinț* de Antoine de Saint-Exupery

10.3. *Aventurile lui Pinocchio* de Carlo Collodi

Capitolul al XI-lea: Literatura științifico-fantastică

11.1. Definiții, teme

11.2. Ciclul *Harry Potter* de J. K. Rowling

Capitolul al XII-lea: Dramaturgia pentru copii

12.1. *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri

12.2. *Înşir'te mărgărite* de Victor Eftimiu

Capitolul al XIII-lea: Abordarea metodologică a textului literar în școală

13.1. Specificul abordării textului narativ/ liric/nonliterar în învățământul primar

13.2. Tipuri și exemple de activități de învățare specifice abordării textelor literare/nonliterare

13.3. Metode interactive/moderne de abordare a textelor literare

CAPITOLUL I

Literatura pentru copii și specificul său

1.1. Conceptul de literatură pentru copii

Prezența literaturii pentru copii este esențială în grădinițe și școli primare unde joacă un rol extrem de important în dezvoltarea globală a copiilor, pentru că le permite să viseze, să-și pună întrebări și să interacționeze. Încă din perioada preșcolarității este important să ajutăm copiii să-și construiască o primă cultură literară, oferindu-le accesul la opere importante, devenite adevărate lucrări clasice folosite în grădiniță. În ciclul primar, se pune accent pe lectura în rețele (raporturi între autori, genuri, specii, personaje, teme, etc.), prin frecventarea unei varietăți mai mari de opere literare. Este important ca opera literară să poată fi întipărită în memoria fiecărui copil prin diversele sale elemente constitutive: personajele, firul narativ, textul unui pasaj important, etc. Astfel, este important ca toți copiii să poată avea șansa, în perioada școlarității, să întâlnească opere bogate, să aibă contacte frecvente cu textele literare și să învețe să se reîntorcă la operele preferate.

Creația literară oferă modalități infinite de cunoaștere a realității obiective, pe care nu o copiază, ci o transfigurează, dându-i valoare estetică pentru a deveni ficțiune. Limbajul folosit în operele literare este preponderent conotativ pentru că abundă în cuvinte cu sens colateral, secundar. Este important să oferim elevilor texte literare originale, nemodificate (așa cum întâlnim des în manualele actuale), tocmai pentru ca ei să se deprindă cu înțelegerea mijloacelor de comunicare conotativă care îmbogățesc mesajul artistic, să-și însușească elementele estetice și extraestetice (cum sunt valorile morale) vehiculate în opera literară.

Literatura pentru copii, parte integrantă a literaturii naționale, cuprinde totalitatea creațiilor literare populare sau culte care, prin profunzimea mesajelor, gradul de accesibilitate și nivelul realizării artistice, pot intra într-o relație afectivă cu cititorii lor. Textele literare destinate copiilor sunt utilizate și valorificate în procesul de învățământ în toate etapele de învățământ, în scopul realizării tuturor laturilor educației.

Ca sumă a textelor literare adresate copiilor şi adolescenţilor, Literatura pentru Copii şi Adolescenţi are o existenţă îndelungată în cultura universală, de la străvechile poveşti arabe sau parabole creştine la textele fantastice ori de science fiction din timpurile contemporane. În cultura română modernă ea s-a instituţionalizat începând cu prima jumătate a secolul al XIX-lea prin contribuţia scriitorilor paşoptiști şi ai Junimii. În această perioadă s-au creat eroi memorabili precum Nică ori Păcală şi s-au ilustrat în versuri pitorescul naturii şi momentele de glorie ale istoriei naţionale.

„Literatura pentru copii începe cu literatura populară, cu basmul – ce mai îndrăgită specie literară din literatura pentru copii – continuă cu legenda, snoava, apoi cu creațiile lirice, populare și culte, cu povestiri și romane cu tematică din ce în ce mai variată.” (Gherghina et al. 2005:157). Premisele literaturii pentru copii se află așadar în literatura populară, care a constituit sursa de inspirație pentru literatura cultă pentru copii. Valorile vehiculate prin literatura pentru copii au un caracter general valabil, literatura română pentru copii fiind plasată în universalitate prin tratarea unor teme precum binele, adevărul, frumosul, în creații precum *Prâslea cel voinic și merele de aur* sau *Aventurile lui Tom Sawyer*.

Literatura pentru copii are două componente: literatura creată pentru copii (uneori chiar de către copii) - care cuprinde folclorul copiilor, cântecele de leagăn, creațiile unor autori precum Otilia Cazimir, Mihail Sadoveanu, Octav Pancu-Iași sau Elena Farago - și literatura ce poate fi valorificată în formarea copiilor chiar dacă nu a fost scrisă special pentru ei, prin creații precum *Somnoroase păsărele* sau *Revedere* de M. Eminescu, *Vizită* sau *Domnul Goe* de I. L. Caragiale, fabulele lui Grigore Alexandrescu, anumite fragmente din *Amintiri din copilărie*, etc. – toate acestea pot fi folosite de către profesori în procesul instructiv-educativ. Ele au intrat în sfera literaturii pentru copii prin conţinutul lor atractiv, prin înalta lor valoare educativă şi pentru frumuseţea artistică - calități care le fac accesibile și le măresc puterea de influență asupra cititorilor.

Atunci când ne referim la receptarea literaturii, textul literar adresat cititorilor de vârstă mică trebuie să îndeplinească următoarele condiții generale: să fie accesibil, să aibă valoare instructiv-educativă, să cultive simțul estetic; să aibă apartenență tematică.

Criteriul accesibilităţii presupune ca operele literare să fie astfel structurate încât atunci când sunt citite de către copii, aceștia să poată urmări logica desfășurării acțiunii. Textul literar trebuie să țină cont de particularitățile vârstei și de trăsăturile psiho-intelectuale ale copiilor de vârstă preșcolară sau școlară mică. Operele literare aparținând literaturii pentru copii, deși nu au fost întotdeuana create special pentru aceștia, trebuie să fie accesibile atât în planul conținutului cât și în cel al formei. În ceea ce privește conținutul, operele literare incluse în această sferă abordează anumite teme precum copilăria, natura, evenimentele istorice, viața socială etc., acoperind toate domeniile cunoașterii, în anumiți parametri de complexitate, astfel încât să fie accesibile copiilor. Din punct de vedere formal, accesibilitatea se raportează la particularitățile de vârstă ale copiilor și se concretizează în valorificarea anumitor procedee artistice și elemente morfologice, lexicale și semantice, pe care copiii să le poată înțelege.

Valoarea instructiv-educativă se referă la faptul că textele literare trebuie să conțină acele norme morale care să contribuie la formarea trăsăturilor pozitive de caracter și la identificarea și respingerea trăsăturilor negative. Astfel, o altă caracteristică importantă a textelor din literatura pentru copii este aceea de a fi valorificabile în formarea copiilor, îmbinând elementele informative cu cele formative. Literatura pentru copii transmite informații/conținuturi din domenii diverse de interes pentru a satisface curiozitatea inerentă a vârstei copilăriei și, totodată, prin literatura pentru copii se vehiculează numeroase valori morale și estetice (binele, adevărul, frumosul) și se urmărește fixarea acestora, formarea și modelarea caracterelor copiilor, cultivarea sentimentelor morale, a gustului pentru frumos și a regulilor de comportament interuman.

Literatura Română pentru Copii şi Adolescenţi este o disciplină de învăţământ universitar relativ tânără[1]. După epoca medievală când textele religioase, didactice şi pioase alimentau împreună cu folclorul literar acest segment al culturii noastre, începând cu secolul al XIX-lea ea a devenit un fenomen distinct, cu tematică şi forme specifice de expresie artistică. Ea cuprinde fie autori care i-au dedicat în exclusivitate opera lor (Mihai Negulescu ori Passionaria Stoicescu, spre exemplu), fie maeştri ai literaturii pentru adulţi care s-au dedicat acestei

[1] Primele cursuri având ca obiect Literatura pentru copii s-au organizat la Universităţile din Bucureşti, Cluj şi Iaşi în anul universitar 1950-1951.

experienţe în anumite momente din viaţa lor creatoare, precum Cezar Petrescu, Tudor Arghezi, Ana Blandiana, Nichita Stănescu ş.a.

1.2. Specificul literaturii pentru copii

Specificul literaturii pentru copii constă tocmai în ușurința cu care cititorul reușește să patrundă semnificațiile textului și să se identifice, în actul lecturii, cu personajele create, dezvoltându-și astfel dorința de lectură. Identificându-se cu eroii vehiculați în textele accesibile lui, copilul începe să cunoască aspecte generale sau particulare ale existenței, iar prin participarea afectivă se asigură formarea educativă și morală a acestuia.

Particularitățile literaturii pentru copii sunt determinate de factori ce țin de receptarea ei de către copiii de vârstă preșcolară și școlară mică, și anume : gradul mai mic al dezvoltării psihice a copilului (gândire, limbaj, emoții și sentimente estetice) ; procupările și sfera de interese centrate în jurul jocului ; posibilitățile reduse de recunoaștere a mesajului artistic.

Așa cum am afirmat mai sus, particularitățile textelor literare destinate copiilor se bazează pe criterii de accesibilitate și accesibilizare, atât la nivelul conținutului cât și la cel al formei.

În planul conținutului, sunt considerate accesibile textele care răspund nevoilor copiilor de a se raporta la principii morale, care le satisfac curiozitatea și le stimulează imaginația: basmele, fabulele, romanele de aventuri, scenetele sau piesele de teatru. Alte particularități de conținut:

- textele descriu conflicte puternice între personajele provenite din lumea basmului, grupate în pozitive și negative, prezente în povestiri, schițe, fabule. Sunt fie personaje umane, fie viețuitoare prezentate antropomorfizat care simbolizează binele și răul și care facilitează înțelegerea raporturilor umane și a normelor de conviețuire socială ;
- folosesc dedublarea personajelor prin intermediul căreia cititorul de vârstă mică se recunoaște în altul sau refuză identificarea cu un model negativ, își conștientizează un alterego multiplicat în fiecare persoană cu care simpatizează sau antipatizează ;

- transmit valorile cognitive și estetice, fie prin creații epice dense, cu conflicte și suspans, fie prin poezii simple ;
- conțin uneori interferențe ale genurilor literare care au ca scop suscitarea interesului micului cititor, la început atras de genul epic (pentru că acesta conține acțiune, momentele subiectului și personaje), apoi interesat din ce în ce mai mult de sensibilitatea limbajului poetic, unde începe să identifice expresiile frumoase, figurile de stil ; astfel copilul va înțelege restul descrierii și portretelor și se va iniția în receptarea genului dramatic, a scenetelor de teatru care devin accesibile doar în urma vizionării spectacolului;
- prezența umorului care creează o stare de spirit ce conduce spre o mai ușoară asimilare a conținutului citit;
- prezentarea valorilor umaniste precum cultul pentru om și omenie care să contribuie la dezvoltarea armonioasă a copilului.

În planul formei, textele accesibile copiilor se supun unor exigențe precum:

- sunt de dimensiuni reduse – pentru a corespunde capacității de concentrare a copiilor de diferite vârste: pentru copii preșcolari de 3-4 ani este considerat accesibil un text liric format din una-două strofe, cu măsură redusă și rimă împerecheată sau monorimă, iar pentru școlarii mici textul poate conține mai multe strofe, cu diferite tipuri de rime; la clasa I se recomandă schițe, povestiri, fabule, iar mai târziu basme mai ample, romane, piese de teatru pentru copii, etc.;
- folosesc, în general, forme literare standard, oferind modele ce respectă norma limbii române literare și nu conțin abateri de tipul fonetismelor populare, regionale, arhaice care ar putea provoca dificultăți în decodarea textului de către copii;
- valorifică elemente de vocabular, actualizând unități lexicale din vocabularul activ sau pasiv al copiilor, textele având astfel un rol important în dezvoltarea și nuanțarea vocabularului copiilor;
- folosesc enunțuri simple, coerente, logice pentru a putea fi receptate ușor de către copii;

- folosesc o sintaxă simplă a frazei, cu structuri preponderent coordonate sau simplu subordonate, cu puține elipse;
- așezarea textului în pagină facilitează lectura, prin fonturi și caractere lizibile, prin imagini sugestive care sunt asociate textului pentru o decodare mai ușoară a mesajului.

Toate aceste particularități ale textelor cuprinse în sfera literaturii pentru copii sunt menite să ușureze procesul de accesibilizare pentru aceștia, care poate fi realizat și de către profesor, prin abordarea fragmentară a unor texte sau prin simplificarea conținutului sau a formei textelor literare, prin explicații privind lexicul, sau chiar asupra structurii textului ori a modalităților de prezentare.

1.3. Literatura pentru copii în funcție de particularitățile vârstei

Autorii de literatură pentru copii mizează, în demersul lor artistic, pe particularitățile specifice vărstei: descrierea spațiului natal, pe spontaneitate și naivitate, pe joc și pe sensibilitatea aparte a copiilor. Copilul de vârstă mică raporteză textul literar doar la modul lui de a înțelege lumea, refuzând aspecte care îl exclud; însă, pe măsură ce crește și se dezvoltă, i se lărgește orizontul de preocupări și devine mai flexibil în percepție și în modul de a reacționa la aspecte exterioare lui. Astfel, depăşind egocentrismul din primii ani de viaţă, copilul devine din ce în ce mai capabil să înţeleagă lumea din punctul de vedere al celorlalți, asimilând noi informații și dezvoltându-și abilitățile cognitive.

Textele literare destinate copiilor sunt raportate la nivelul lor de înțelegere, la particularitățile specifice vârstei lor. La vârsta preșcolarității, între 3 și 6 ani, literatura, ca artă a cuvântului, este pusă în valoare prin specificitatea limbajului literar, prin construcția artistică a materialului verbal. Copilul este interesat, la această vârstă, de valoarea sonoră a cuvintelor, de asocierea lor în construcții artistice complexe, într-o succesiune ritmică :

An tan te
Dize mane pe
Dize mane compane

An tan te.

Rima și ritmul construiesc întregul poetic care răspunde așteptărilor și curiozității copilului preșcolar pentru că îl face să descopere structura muzicală a poeziei în general, de care are nevoie acum, când nu este interesat să pătrundă realitatea prin logică :

Am, bam, bus,
Ține-te de urs,
Ursul n-are coadă,
C-a mâncat o babă,
Baba n-are furcă,
C-a mâncat o curcă,
Curca n-are pene
C-a mâncat-o Ene.

Poezia infantilă folclorică, care la început derivă probabil din descântece sau din cântecele de leagân, se modifică treptat pentru a ajunge la consitența poeziilor *numărători*:

Ala, bala,
Portocala,
Ieși bădiță
La portiță
Că te-așteaptă Talion,
Talion, fecior de domn.
Cu tichie
De frânghie,
Cu pană de ciocârlie…

Treptat copilul ajunge în împărăția basmelor, în acel timp nedefinit, misterios, al lui *„A fost odată ca niciodată*”, care îl face să pătrundă încrezător într-un univers imaginar. Mai ales pentru copilul preșcolar, lumea miraculoasă a basmului, începe să capete un rol specific important în modul acestuia de asimilare a realității. Prin dezvoltarea centrelor de gândire și prin asimilarea de noi cunoștințe, copilul școlar trece acum de la faza intuitivă a gândirii, la faza logică și rațională. La această vârstă, un rol preponderent în dezvoltarea activității psihice a copiilor îl joacă școala și lectura, fie din manuale, fie lectura particulară. Sistemul verbal al copilului este în continuă dezvoltare, percepțiile lui dobândesc un caracter mai organizat, mai sistematic, se dezvoltă spiritul de observație, formele memorării și reproducerii voluntare, deprinderea lecturii, descoperirea semnificației textului literar pe cont propriu, etc.

Copilul de 11 ani poate înțelege valoarea artistică a unei poezii cum ar fi *10 Mâțe* (T. Arghezi) și poate sesiza, fără prea mare efort, jocul de cuvinte și imaginie artistice :

”Zece mâțe au fost poftite
La un ceai, pe negândite.
Dar, de teamă să n-o plouă,
Poate și de altă frică,
Sta la ușă cea mai mică
Și-au plecat de-acasă nouă.

Nouă mâțe-ascultă-aici
Un concert pentru pisici.
Una sforăie pe nas
Și acuma doarme dusă.
Și din toată ceata spusă
Mâțe opt au mai rămas.”

Între 11 și 14 ani, școlarul este capabil să generalizeze și să abstractizeze tot mai mult situațiile descrise în textele destinate lui și are ca preocupare principală descoperirea, în

realitate, a unor personaje asemănătoare cu cele din cărțile citite. Adolescentul începe să analizeze critic o operă literară și este capabil să întreprindă o valorificare complexă a acesteia : ”Copilul se naște curios de lume și nerăbdător de a se orienta în ea. Literatura care îi satisface această pornire îl încântă..” (G. Călinescu)

1.4. Funcțiile disciplinei limba și literatura română

În toate planurile de învăţământ, limba şi literatura română figurează pe primul loc, ca o recunoaştere a statutului ei de disciplină fundamentală de învăţare şi ca disciplină integratoare. Pornind de la faptul că între limbă şi gândire există o legătură strânsă, cultivarea limbii nu este un scop în sine, ci o modalitate de a asigura dezvoltarea armonioasă a elevilor, pregătirea lor pentru o viaţă economică, socială, politică şi culturală adecvată. Menirea dascălului este de a asigura însuşirea limbii literare, de a o face instrument de comunicare elevată în cadrul unor relaţii interumane civilizate.

Fără o lectură susţinută, fără o îndrumare atentă faţă de lectură în afara orelor de clasă nu putem să vorbim despre un vocabular bogat şi nuanţat din partea elevilor.

În clasele mici elevii învaţă cititul şi scrisul, instrumente esenţiale ale muncii intelectuale, care asigură întreaga dezvoltare viitoare a copilului. Deşi în prezent iau amploare şi alte mijloace de difuzare a informaţiei, unele foarte comode (tabletele), cartea rămâne principalul mijloc de instruire. Lectura, oferă o satisfacţie intelectuală unică, prilej de meditaţie şi de reflecţie, punându-şi definitiv amprenta asupra personalităţii copilului. Este vorba despre ***funcţia instrumentală***.

În cadrul orelor de literatură avem în vedere nu numai descifrarea textului, ci şi înţelegerea lui, învăţămintele pe care le putem trage din lectura lui. Limba şi literatura română îl ajută pe elev să acumuleze elemente ale culturii generale şi să le utilizeze interdisciplinar. Înainte de a face cunoştinţă cu discipline din alte arii curriculare, elevii dobândesc cunoştinţe ştiinţifice prin intermediul disciplinei *Limba şi literatura română*, prin lecturile adecvate vârstei lor. Aşadar, disciplina are o ***funcţie informaţională***.

În acelaşi timp, prin contactul cu textul scris, elevii îşi exersează capacităţile intelectuale, îşi dezvoltă gândirea şi imaginaţia, meditează şi reflectează asupra celor transmise de autor. Se realizează prin aceasta ***funcţia formativ-educativă***.

Între cele trei funcţii enumerate există o strânsă legătură şi nu putem face o delimitare strictă a lor. Uzând de funcţiile şi mijloacele disciplinei *Limba şi literatura română*, dascălul va modela un destin, va stabili un statut intelectual fiecăruia dintre elevi.

1.5. Valențele instructiv-educative şi formative ale literaturii pentru copii

La vârsta preşcolară, efectele educative realizate prin receptarea creaţiilor literare se opresc mai mult la însuşirea noţiunilor morale şi sensibilizarea vieţii afective a copilului. Tot legat de afectivitate s-a observat că succesul literaturii la preşcolari și școlarii mici este asigurat prin puternica încărcătură afectivă a textului.

Pentru a realiza valoarea instructiv-educativă şi formativă a literaturii pentru copii, profesorii trebuie să fie ei înşişi pasionaţi de lectură, să cunoască psihologia vârstelor, lecturile potrivite şi să le recomande prin forme atractive ca: povestirea, lectura explicativă, recenzia, şezătoarea literară, aniversări şi comemorări literare ale scriitorilor, etc. Dacă omul contemporan şi omul viitorului se orientează, prin forţa împrejurărilor, tot mai mult spre ştiinţă, tehnică şi economie, atunci această goană după câştig material sărăceşte sufleteşte omul, dar această sărăcie sufletească poate fi contracarată şi prin lecturi potrivite vârstei, pe care le recomandă şcoala.

Datorită tematicii variate, acest univers se va putea constitui într-o zestre spirituală importantă, cu condiţia ca opera literară, în ansamblul ei, să răspundă sarcinilor multiple pe care le ridică educaţia estetică, intelectuală, morală și patriotică.

Se cunoaşte necesitatea educării copilului în spiritul ,, celor şapte ani de acasă ”. Această perioadă corespunde cu vârsta preşcolară, vârsta când copilul intră în contact, prin intermediul grădiniţei, cu alţi copii aproximativ de aceeaşi vârstă şi cu personalul adult al grădiniţei. Vârsta preşcolară este vârsta cea mai favorabilă pentru acumularea unor impresii puternice, pentru

formarea deprinderilor de comportament. Este vârsta la care apar şi se dezvoltă trăsăturile de voinţă şi caracter, la care se schiţează personalitatea viitoare a omului.

Datorită plasticităţii sistemului nervos şi a receptivităţii care caracterizează vârsta preşcolară, copiii dobândesc impresii vii şi puternice despre evenimentele din jur, despre atitudinea adulţilor cu care vin în contact şi mai ales a celor mai apropiaţi cum sunt părinţii şi educatoarea. Aceste impresii pe care copiii le înregistrează şi le păstrează cu multă uşurinţă vor constitui materialul din care vor plămădi reprezentările şi sentimentele lor morale şi care vor lăsa urme pentru toată viaţa.

Adesea îndemnurile şi sfaturile primite de copii în grădiniţă nu au ecoul pe care ar trebui sa-l aibă acasă, în familie. Adesea părinţii tineri nu înţeleg cât de mult îl pot influenţa pe copil, prin comportamentul lor. Felul în care se îmbracă şi în care vorbeşte mama cu alţi oameni sau despre alţi oameni, modul în care se bucură sau se întristează tata, atitudinea pe care o are faţă de prieteni sau duşmani, ieşirile nervoase, sau dimpotrivă, toleranţa manifestată în situaţii cheie precum şi acţiunile cele mai nesemnificative – toate au pentru copil o mare însemnătate. În preluarea comportamentului de către copil primează statutul persoanei care "oferă". Copiii au tendinţa de a se mişca, de a vorbi, de a gesticula, de a-şi mustra sau a-şi ierta colegii exact aşa cum au văzut-o pe mama sau pe profesoara lor.

Din punct de vedere moral, copilul apreciază cu mai multă uşurinţă şi obiectivitate conduita altora decât propriul lui comportament. Înţelege mai uşor ce este *bine* şi ce este *rău* din comportamentul altora decât din propriile sale fapte. În acest sens educatorii și învățătorii au datoria să reliefeze rolul însemnat pe care îl au exemplele pozitive din viaţă şi din literatură arătate copiilor la momentul oportun.

Literatura are o contribuţie importantă în educarea trăsăturilor de caracter. Adresându-se emoţiei copilului, creaţiile literare le câştigă sufletul oferindu-le eroi cu fapte şi calităţi morale deosebite cu care copilul se identifică de multe ori, lundu-le ca model. Cu cât mai mult face cunoştinţă copilul cu literatura, cu atât devine mai bun, mai drept, mai cinstit cu sine şi cu cei din jur, mai sensibil.

Prin discuții cu preşcolarii/școlarii mici despre faptele eroilor, despre motivul care i-a determinat să acţioneze într-un fel sau altul, și analizând caracterul personajului se formează

totodată deprinderea copiilor de a fi încrezători în forţele proprii, de a fi simpli, modeşti, cinstiţi, spunând orice s-ar întâmpla, adevărul. Când într-o situaţie anume, copilul va fi pus la încercare de soartă şi va apărea posibilitatea ademenitoare de a folosi o minciuna pentru a ieşi din încurcătură, copilul bine educat va putea rezista tentaţiei şi o va învinge.

Este absolut necesar ca profesorii să trezească în copii dorinţa interioară de a spune adevărul, de a se purta, de a trăi cinstit pentru că aceasta le dă liniştea, mângâierea, echilibrul de care fiecare om are nevoie. Marea majoritate a copiilor doreşte să fie ca personajele principale pe care le îndrăgesc, lucru observat cu ocazia dramatizărilor, când toţi doresc să interpreteze roluri pozitive. A educa modestia la copii înseamnă a forma o atitudine justă faţă de propriile calităţi, îmbinată cu încrederea în forţele proprii. Profesorii vor proceda şi la educarea sârguinţei, conştiinciozităţii, spiritului de iniţiativă, cinstei, sincerităţii sau deschiderii spre altul, combătând îngâmfarea şi lăudăroşenia. Optimismul, caracteristică dintotdeauna a poporului român, poate fi educat folosindu-ne de povești, basme şi poezii care pot contribui şi la educarea prieteniei, întrajutorării, altruismului, sârguinţei, exigenţei în muncă, stăpânirii de sine şi altele.

Receptivitatea copilului, interesul faţă de diferitele aspecte ale comportamentului moral, odată declanşate, trebuie stimulate şi menţinute cu grijă prin comportarea delicată, apropiată a educatoarei/învățătoarei sau a părinţilor, deoarece este mult mai uşor pentru copil să urmeze o normă, o regulă, o cerinţă faţă de care a trăit sentimente de bucurie, de admiraţie. Totodată este foarte important ca părinţii să înţeleagă faptul că la vârsta preşcolară se formează cu cea mai mare uşurinţă automatismele care stau la baza deprinderilor de comportare.

Printr-o muncă educativă continuă, aceste componente ale activităţii copilului se transformă treptat în trăsături relativ stabile ale personalităţii sale. Astfel, prin intermediul muncii educative, trăsăturile pozitive ca cinstea, modestia, perseverenţa pot fi accentuate, iar cele negative cum ar fi încăpăţânarea, egoismul, capriciile pot fi diminuate şi treptat înlăturate. Datorită sistemului de recompensare şi penalizări aplicat de mediu (familie, prieteni), copilul selectează comportamentele valorizate, recompensate social, ceea ce va duce la dezvoltarea unor sentimente şi atitudini social-morale. Așadar, în procesul educativ, este nevoie nu numai

de explicaţii şi lămuriri, ci şi de modele și exerciţiu pentru antrenarea copiilor în activităţi de stimulare a conduitei morale. Aceasta este de fapt calea care duce la constituirea unor trăsături incipiente de caracter din care fac parte şi trăsăturile pozitive de caracter.

BIBLIOGRAFIE

1. Bratu, Bianca, *Literatura şi educaţia estetică a preadolescentului*, EDP, Bucureşti, 1970
2. Gafiţa, Viniciu, *Bibliografie de literatură pentru copii*, Ion Creangă, Bucureşti, 1978
3. Raţiu, Iuliu, *O istorie a literaturii pentru copii*, Editura Biblioteca Bucureştilor, 2003
4. Rogojinaru, Adela, *O introducere în Literatura pentru Copii*, Editura Oscar Print, 2000

Texte de studiat

1. *Alexăndria*
2. *Păcală în satul lui* de Ioan Slavici
3. *Metodă nouă de scriere şi cetire pentru usulu clasei I primară, 1868,* (*Abecedarul*) de Ion Creangă, C. Grigorescu. G. Ienăchescu. N. Climescu, V. Receanu şi A Simionescu

CAPITOLUL AL II-LEA

Genuri și specii literare accesibile copiilor

Literatura pentru copii, în general, ca orice tip de literatură scrisă, nu este posibilă decât grație existenței cititorilor săi – copiii - și pentru că ia în considerare subiecte familiare, din mediile acestora; cu alte cuvinte, putem afirma că existența literaturii pentru copii, fie ea orală sau scrisă, într-o societate oarecare, dovedește punerea în valoare a copiilor în sânul acelei colectivități, care devine astfel mai umanizată. Una dintre condițiile fundamentale ale existenței literaturii pentru copii este interesul pentru cei mici, nevoia de a ne ocupa de ei, de a-i îngriji, de a-i educa, de a le procura resurse ale imaginarului în folosul divertismentului și maturizării lor. Cu timpul, această nevoie a determinat nu numai apariția unei colecții impresionante de texte consacrate copiilor, dar și a unui gen literar, adică un repertoar de reguli și norme de producere și de interpretare a acestor texte.

Literatura pentru copii este un gen care are ca trăsătură distinctivă chiar publicul său cititor și este strâns legată de producerea unor texte literare concepute și editate pentru aceia care nu au ajuns încă la vârsta maturității. Acest lucru are consecințe atât asupra autorilor cât și asupra editorilor: într-adevăr, o anumită specificitate în procedura de difuzare caracterizează operele în chestiune, la fel cum, pentru autori, câteva principii stau la baza elaborării, de unde rezultă o serie de caracteristici care par prototipice și canonice pentru autori și editori.

Trăsăturile generale ale literaturii pentru copii ar putea fi următoarele:

- în ceea ce privește ontologia textelor, observăm că procedurile de generare a literaturii pentru copii se supun variației, de unde rezultă editarea versiunilor pentru copii a operelor literare sau crearea unor versiuni diferite pentru copii;
- din punct de vedere diegetic/narativ, genul literaturii pentru copii prezintă următoarele trăsături: recurgerea frecventă la elemente extraordinare; o tendință de umanizare a tuturor ființelor; postularea unui conflict extra-diegetic care se soluționează intra-diegetic prin intermediul textului; înzestrarea frecventă a narațiunii cu sentimente; prezența frecventă a personajelor din rândul copiilor.

- în ceea ce privește tehnicile și structura literară specifică literaturii pentru copii, se observă condițiile următoare: o tendiță de a simplifica textura, cu secvențe descriptive rare și sumare, secvențe narative lineare, secvențe dialogate frecvente și vii și teme recurente, adesea împrumutate din universul literaturii populare; în schema narativă, situația inițială și situația finală sunt adesea tratate succint, în timp ce povestea este din ce în ce mai centrată pe elementul declanșator, desfășurarea și deznodământul acțiunii; reperajul spațio-temporal este adesea redus și imprecis, evocator (*A fost odată ca niciodată...*); caracterizarea personajelor umane este adesea strictă și rareori suferă modificări de-a lungul poveștii, doar în situații excepționale; recurgerea la structuri cu caracter iterativ, în special la poezie, este frecventă.
- formele de expresie ale literaturii pentru copii pot fi caracterizate prin următoarele trăsături: o expozițiune netă a acțiunilor; simplitate lexicală și sintactică; un ritm viu, în special în textele versificate; în poezii, o tendință de simplificare strofică și heterometrie.
- în ceea ce privește publicarea operelor aparținând literaturii pentru copii, aceasta este marcată de: abundența ilustrațiilor care potențează mesajul textului pe care îl însoțesc; supremația peritextului care joacă un rol incontestabil atunci când micii cititori abordează textul literar pentru prima oară; mărimea mare sau medie a cărților în funcție de vârsta cititorilor țintă.

Opera literară se definește pe două planuri solidare (cf. R. Jakobson):

- formă – planul expresiei, al discursului artistic: *lumea verbală*
- conținut – planul semnificațiilor: *lumea semantică* ; aceasta este structurată pe mai multe nivele: fonetic, grafic, morfosintactic, lexico-semantic, stilistic, imagistic, tematic și compozițional.

Literatura îi apropie pe copii de realitate, oferindu-le acestora perspective largi către cunoașterea variatelor forme ale realității. Citind textele literare destinate lor, copiii încep să-și formeze capacitatea de a surprinde, de a descoperi conținuturi și forme ale realității, exprimate

printr-o multitudine de modalități de expresie, de a le asocia cu altele, permițându-le astfel să-și extindă orizontul cunoașterii. Fiind expuși la diversitatea textelor literare, copiii vor parcurge căi specifice ale cunoașterii, de la concret la abstract, de la intuiție la reprezentare și fantezie, ajungând astfel să-și însușească o serie de instrumente utile pentru a-și satisface dorința de a descoperi realitatea înconjurătoare. În acest mod li se cultivă însuși interesul pentru cunoaștere, capacitatea de selecție, de asociere în scopul înțelegerii variatelor semnificații ale realității.

Modalitățile prin care copiii sunt conduși spre înțelegerea mesajului unui text literar sunt determinate atât de conținutul tematic al textului respectiv, cât și de genul și specia literară în care acesta se încadrează. *Genurile* şi *speciile literare* reprezintă categoriile structurale cele mai generale. Aceste categorii reunesc opere literare caracterizate prin trăsături comune privind:

- modul de raportare a eului creator la realitatea obiectivă a lumii şi la realitatea ficţională a operei;
- modul specific de organizare textuală;
- caracteristicile formale ale creaţiei literare.

Ca subcategorii ale genului, *speciile literare* sunt caracterizate prin particularităţi ale imaginarului artistic şi ale compoziţiei, prin procedee specifice de structurare a discursului, prin tipare formale, prin reţele tematice, etc.

Noțiunea de gen literar are două sensuri (Parfene, 1977:160):

- prin gen literar se înțelege o grupare de opere literare asemănătoare prin structură, scop, mijloace de exprimare artistică.
- prin gen literar se înțelege modalitatea de reprezentare literară (modul de transmitere a sentimentelor în operă).

Se pot identifica trei astfel de moduri:

- epic – în care autorul își exprimă gândurile și sentimentele în mod indirect, prin intermediul personajelor și al acțiunii, folosind ca mod de expunere narațiunea; autorul apare ca povestitor și de aceea se consideră că genul epic are un caracter obiectiv;
  - liric – în care autorul se confesează, vorbește direct; acest gen are caracter subiectiv;

- dramatic – autorul se află în spatele personajelor, acest gen este considerat a fi subiectiv-obiectiv.

Din punct de vedere teoretic, cele trei moduri sunt foarte clar definite, însă în practică, în operele literare, cele trei genuri se pot împleti, unul singur fiind considerat dominant. Înscrierea unei opere literare într-unul din cele trei genuri se face în funcție de modalitatea de reprezentare dominantă. O creație literară este cu atât mai reușită cu cât în ea se întrepătrund și se îmbină armonios elemente care aparțin unor genuri diferite:

- epicul interferează cu liricul, povestirile generând adesea reacții lirice, subiective ale povestitorului exprimate direct sau prin mijloace stilistice;
- liricul conține adesea elemente narative care le conferă caracteristici spațiale și temporale;
- creațiile epice conțin adesea elemente caracteristice genului dramatic care le fac mai captivante pentru copii: dialogul, intensitatea și concentrarea conflictului;
- operele dramatice pot conține elemente lirice: subiectivitate față de o anumită temă, față de un anumit personaj, existența unor momente de confesiuni lirice, etc.

Cunoașterea elementelor de teorie literară este utilă pentru a putea anliza și interpreta textele literare, prin stabilirea elementelor specifice fiecărui gen literar și clasarea textelor analizate într-un anumit gen. Ele ajută, deasemenea, la formarea unei culturi literare care să favorizeze dezvoltarea unei personalități umane în acord cu normele idealului educațional.

Genurile și speciile predilecte în literatura pentru copii, dar și în literatura națională, se conturează în jurul marilor teme accesibile copiilor: universul copilăriei, natura și viețuitoarele, școala și familia, trecutul istoric, personalități, modele, etc.

Genuri și specii din literatura populară:

- folclorul copiilor: cântece-formulă; recitative-numărători; versuri ce însoțesc dansul sau jocul; formule cumulative; păcăleli, frământări de limbă;
- genul liric: doine; colinde; sorcova; strigăturile; cântecul de leagăn, istorii, cântece de joc;
- genul epic:

   - în versuri: fabula, legenda, cântecul bătrânesc (balada, poezia obiceiurilor);
   - în proză: legenda, snoava, basmul;
- genul dramatic: jocuri cu caracter de pantomimă (capra, ursul, brezaia, țurca, călușul);
- genul aforistic: ghicitori, zicători, proverbe și maxime.

Genuri și specii din literatura cultă:

- genul liric: poezii, pasteluri (V. Alecsandri, T. Arghezi, G. Coșbuc, M. Eminescu, E. Farago, O. Goga, A. Blandiana, O. Cazimir, N. Stănescu, G. Topârceanu);
- genul epic: povești, povestiri, romane, nuvele, schițe, basme culte (V. Alecsandri, H. C. Andersen, I. Creangă, P. Dulfu, M. Eminescu, E. Gârleanu, C. Gruia, Frații Grimm, P. Ispirescu, C. Perrault, M. Sadoveanu, I. Al. Brătescu Voinești);
- genul dramatic: piese de teatru (V. Alecsandri, V. Eftimiu).

Creații moderne:

- albume
- benzi desenate

2.1. Genul epic

Termenul *„epic”* provine de la gr. *„epos, epikos”,* lat*. „epicus”* – cuvânt, spunere, discurs, povestire şi însumează operele care folosesc *naraţiunea* ca modalitate principală de expunere, precum și *prezentarea mediată, indirectă* a evenimentelor. Conceptul *„naraţiune”* provine de la lat. *„narratio”,* fr. *„narration”* care înseamnă povestire, istorisire, diegeză. Naraţiunea este un mod de expunere specific genului epic, constând în relatarea (din perspectiva unui/unor narator/naratori) unor evenimente inspirate din realitate sau imaginare la care participă personaje. Prin extensie, termenul denumeşte şi o creaţie literară care aparţine genului epic.

Textul epic se caracterizează prin două niveluri:

- *Istoria, fabula, subiectul* reprezintă stratul evenimentelor povestite , reale (povestire factuală) sau imaginare (povestire ficţională); „universul povestit” (adică ceea ce se povesteşte) este ordonat într-o serie evenimenţială în care întâmplările sunt dispuse într-o succesiune temporală.

- *Istorisire, discurs, enunţare, fabulaţie* înseamnă modul cum se narează evenimentele, cum este ordonat discursul narativ.

Caracteristica principală a unei opere epice este nararea obiectivă a faptelor de către un autor care este prezent direct, este de fapt naratorul care relatează desfășurarea faptelor, prezența lui fiind parțial înlocuită ce cea a personajului. O altă caracteristică a genului epic este marea sa mobilitate în timp și în spațiu. În unele opere epice acțiunea se petrece de-a lungul mai multor generații, pe când altele prezintă fapte petrecute doar în câteva ore. Spațiul este variabil astfel că acțiunea se poate desfășura în diverse locuri. Numărul personajelor este și el variabil, diferind de la o specie la alta. Autorul nu vorbește în numele său, ci în numele altora astfel că folosirea verbelor la persoana a III-a și la timpul trecut reprezintă o altă caracteristică a genul epic.

Acțiunea poate fi simplă sau complicată, redusă la un singur moment sau desfășurată în timp și spațiu, cu evenimente numeroase, dialoguri, personaje mai multe sau mai puține – toate acestea determinând împărțirea genului epic într-o serie de specii literare.

Tipologia naraţiunii se realizează după următoarele criterii:

- Criteriul relaţiei dintre realitatea obiectivă şi realitatea artistică:
    - povestirea factuală – este o povestire a evenimentelor reale (proza memorialistică);
    - povestirea ficţională – naraţiune de evenimente fictive, care transfigurează realul în imaginar sau creează „lumi posibile” (romanele).
- Criteriul tipului de evenimente narate:
    - naraţiune de evenimente exterioare – „epicul pur” – A. Marino; „roman de creaţie” – Garabet Ibrăileanu;
    - naraţiune de evenimete interioare – epicul analitic, proza psihologică, „roman de analiză” – Garabet Ibrăileanu.
- Criteriul privind relaţia dintre narator şi universul naraţiunii:
    - naraţiune heterodiegetică (hetero – diferit, diegesis – modul narativ de expunere) este modul de naraţiune cînd naratorul se situează în afara universului

povestit; povestirea se realizează la persoana a III-a, planul naratorului este diferit de cel al naraţiunii, iar perspectiva naratorului este omniscientă;

- naraţiune homodiegetică (homo – la fel) înseamnă creaţia epică în care naratorul se situează în interiorul universului povestit; nararea se face la persoana I, planul naratorului se suprapune planului naraţiunii, naratorul poate fi protagonist sau martor al evenimentelor relatate, sau poate fi doar mesager care repovesteşte evenimentele auzite; perspectiva narativă este în acest caz internă şi poate fi puternic marcată subiectiv.
- naraţiunea supraetajată / polifonică asociază cele două modele diegetice, alternează povestirea la persoana I cu cea la persoana a III-a, perspectiva narativă internă cu cea omniscientă, viziunea obiectivă cu cea subiectivă.

Persoana narativă este principala instanţă în comunicarea narativă, este „vocea” care relatează, este emiţătorul seriei de evenimente care alcătuiesc firul epic al operei. Principalele tipuri de naratori sunt:

- Naratorul heterodiegetic (extradiegetic), care are următoarele ipostaze:
    - narator anonim – care realizează o relatare obiectivă la persoana a III-a şi reprezintă o instanţă narativă supraindividuală. Din punct de vedere afectiv este neutru.
    - narator subiectiv – care exprimă direct sau indirect aserţiuni ale scriitorului; interpretează, califică sau comentează evenimentele / personajele dintr-o perspectivă personală, asumându-şi o atitudine participativă; enunţurile sunt la persoana a III-a, dar sunt marcate subiectiv sau afectiv.
- Naratorul homodiegetic (intradiegetic) – este proiectat în text ca eu narator la persoana I şi are următoarele ipostaze:
    - personaj-narator – care îşi asumă dublu rol: eul narator (narator autodiegetic) şi actant (protagonist); indicii textuali sunt utilizarea persoanei I, iar mărcile lexico-semantice sunt cele ale implicării subiective şi/sau afective;

- narator-martor – joacă rolul eului narator şi rol de observator al lumii narate; indicii textuali sunt alternarea persoanei I cu persoana a III-a şi cei ai subiectivităţii;
- narator-mesager – care are rolul de transmiţător al unei întâmplări „auzite”; se proiectează în planul secund al evenimentelor.

Ordinea narativă se referă la construcţia naraţiuni, la modelul diegetic în care secvenţele narative, pauzele dscriptive sau cele explicative, secvenţele dialogate ori monologurile se înlănţuie, alternează:

- Naraţiunea cronologică – este modul principal de prezentare a evenimentelor şi este structurat pe principiul cronologic: secvenţele narative / episoadele / întâmplările se succed linear pe axa temporală. La nivelul textului, modelul este marcat prin prezenţa unor sintagme care exprimă noţiunea temporalităţii succesive şi a desfăşurării evenimentelor în ordine cronologică.
- Naraţiunea-sincron exprimă în secvenţe narative acţiuni care se desfăşoară simultan, în acelaşi timp. Caracterul simultan al evenimentelor la nivelul textului este marcat prin prezenţa următoarelor sintagme: în tot acest timp, în acelaşi timp / moment, în vremea asta, etc.
- Naraţiunile paralele / contrapunctate sunt frecvente în proza romantică şi în cea modernistă, fiind caracterizate prin alternanţa unor secvenţe / episoade din planuri narative diferite (plan real / ireal, de exemplu); alte modele diegetice alternează timpul real, obiectiv cu timpul interior, subiectiv.
- Naraţiunea discontinuă reprezintă un model narativ modern, sugerând lipsa de sens, de coerenţa a lumii sau dezordinea memoriei involuntare prin suspendarea deliberată a ordinii temporale. Episoadele narative actualizează, aleatoriu, momente care nu se succed în ordinea lor cronologică sau se realizează prin acronii (formă de discordanţă temporală între secvenţa evenimentelor reale sau fictive) de tipul analepsei (naraţiune retrospectivă, relatarea ulterioară a unui eveniment-cauză).

Modalităţile narative constituie un element fundamental al structurii epice care vizează organizarea informaţiei ca discurs. În acest sens trebuie avut în vedere principiile şi tehnicile narative, procedeele de organizare a incipitului şi finalului, a episoadelor narative (narare prin relatare), a secvenţelor dialogate sau monologate (naraţie prin reprezentare), a pauzelor descriptive, ritmul narativ, etc.

2.2. Genul liric

Genul liric – gr*.* ***lyra*** – liră, instrument muzical – reuneşte operele literare care se constituie pe baza categoriei estetice a liricului, ca text monologic, cu intensificare a funcţiei stilistice/poetice şi a celei emotive/expresive. Această categorie cuprinde opere literare în versuri sau în proză scrise de un autor cunoscut sau necunoscut care își exprimă în mod direct sentimente, atitudini, idei și gânduri.

În ansamblul literaturii, genul liric acoperă domeniul poeziei. Lumea sonoră şi ritmică a poeziei se alcătuieşte ca discurs autonom, în care reprezentările, ideile, gândurile şi sentimentele autorului sunt exprimate în mod direct, nu prin intermediul personajelor. Este genul cel mai subiectiv în care autorul se comunică pe sine, își exprimă sentimentele prin metafore și simboluri cu scopul de a emoționa cititorul, folosind verbe la persoana I singular. Există însă și numeroase creații lirice în care autorul liric nu vorbește doar în numele său ci exprimă sentimente care vizează o colectvitate sau sau se identifică cu un personaj diferit. Firul compoziției este dat de succesiunea stărilor de spirit ale autorului ce sporesc în intensitate, stârnind emoția cititorului.

Pe scurt, trăsăturile intrinseci prin care se defineşte caracterul poetic al unui text sunt:

- caracterul subiectiv al discursului;
- organizare formală specifică (principiul versificaţiei);
- caracterul autotelic (care conţine în sine scopul comunicării);
- caracterul ficţional al referentului.

Limbajul poetic este presărat cu expresii literare figurate antrenând astfel fantezia cititorului și conferindu-i acestuia capacitatea de a-și reprezenta imaginea plastică a universului poetic. Strategiile discursive care conferă unicitate limbajului poetic sunt:

- ambiguizarea;
- sugestia;
- simbolizarea;
- devierea (de la normele limbii literare şi de la uzanţele comunicării pragmatice) ca mecanism de metaforizare şi de producere a unor semnificaţii noi.

Imaginarul poetic este autonom în raport cu realitatea, el există numai în lumea semantică a textului, este construit pe repere spaţio şi reuneşte temele, motivele şi simbolurile pe care se structurează viziunea poetică, ideile, sentimentele şi reprezentările comunicate de eul poetic.

Problema esenţială pentru vârstele şcolare mici este unde se situează poezia lirică pentru copii. După părerea noastră acest tip de lirică se află între lirica eului şi cea obiectivă. Aceasta pentru că registrul afectiv exprimat are de obicei un mic sâmbure anecdotic-fabulativ, adică nişte indici temporali şi spaţiali, o succesiune de întâmplări sau momente care însoţesc sentimentul dominant exprimat.

2.3. Genul dramatic

Genul dramatic cuprinde operele literare special concepute pentru a fi reprezentate pe scenă, care prezintă o acțiune bazată pe conflicte dramatice generate de personaje-tip caracterizate prin intermediul dialogului.

Genul dramatic este o forma complexă de artă, în care textul literar, scris pentru a fi prezentat pe scenă, este însoțit de elemente de expresie specifice artei teatrale cu scopul de a deveni un spectacol. Viziunea despre lume, ideile, sentimentele scriitorului dramatic sunt *obiectivate* prin intermediul personajelor, al acţiunilor scenice şi al altor modalităţi ale spectacolului. Participarea autorului se limitează la indicaţiile scenice *(didascalii),* care sunt

texte nonliterare, cu funcţii pragmatice în montarea scenică a spectacolului şi care fac parte din paratextul operei dramatice.

Este important să nu confundăm genul dramatic cu categoria dramaticului. Dacă genul liric se poate defini pe baza categoriei de liric, iar cel epic pe baza epicului, genul dramatic nu își confundă sfera cu categoria estetică a dramaticului care este mai cuprinzătoare decît genul dramatic, fiind aproape sinonim cu conflictul. În operele dramatice se pot întâlni atât elemete epice cât și elemente lirice (monologul, tirada lirică). Reprezentarea unei opere dramatice necesită și ajutorul altor arte precum pictura, muzica, arhitectura, coregrafia, scenografia, etc.

Prezența spectatorului îl obligă pe autorul de texte dramatice să realizeze creații care să nu depășească anumite dimensiuni și intervale de timp. De asemenea, literatura dramatică nu poate înfățișa decât anumite mișcări în spațiu și o anumită evoluție în timp, un număr limitat de personaje, de tablouri sau scene. Prezența vie a personajelor este puternic simțită de spectatori pentru că personajele sunt lăsate să trăiască în fața spectatorilor, pe scenă.

2.4. Creațiile moderne destinate copiilor: albumul și benzile desenate

Albumul este printre primele obiecte cu valoare culturală pe care copilul învață să le manipuleze cu plăcere. Această creație modernă îl îndeamnă pe copilul mic să exploreze teme diverse și lumi imaginare. La început, albumul era conceput ca o colecție de imagini pentru ca apoi să se dezvolte prin adăugarea unei povești spuse în imagini și texte. Astăzi, albumul reprezintă o carte în care imaginile și textul se îmbină armonios și formează narațiunea.

Există trei tipuri principale de articulări între textul și imaginile albumului: în primul rând, sunt albume caracterizate prin redundanța dintre text și imagini. Povestea este descrisă de text iar imaginile ilustrează narațiunea. Astfel, textul și imaginile pot fi înțelese în mod independent. Apoi, există albume în care textul și imaginile sunt complementare și interdependente, nu pot fi înțelese separat. Textul este acela care conferă sensul imaginilor. În ultimul rând, există albume care prezintă un decalaj narativ între text și imaginile care-l însoțesc. Povestea descrisă în text este diferită de cea ilustrată în imagini.

Albumele sunt caracterizate de dubla narațiune. Cuvintele sunt prezente în imagini, chiar dacă nu pot fi văzute, și participă activ la descifrarea acestora. Într-un album, textul generează imagini mintale care, la rândul lor, generează cuvinte. Acest lucru înseamnă că imaginile și textul spun acceași poveste și că există doi naratori: un narator textual și un narator ilustrator. Cei doi naratori dialoghează impreună pentru a spune aceeași poveste.

Dubla narațiune este utilizată în cazul în care imaginile intersectează textul. Pe de o parte, naratorul este exterior poveștii pe care o narează la persoana a III-a și nu intervine personal. Aceste caracteristici se regăsesc și în imagini, naratorul ilustrator își dezvăluie omnisciența în planuri largi sau chiar oferind mai multe detalii asupra poveștii decât asupra textului. Pe de altă parte, naratorul se poate afla în interiorul poveștii. Acesta face parte din poveste în calitate de personaj, de cele mai multe ori fiind chiar personajul principal care se adresează în mod frecvent cititorului.

Autorii acestor tipuri de creații literare se joacă adesea cu modalitățile prin care articulează textul și imaginile. Unii dintre ei aleg să focalizeze povestea pe text, sau, dimpotrivă, alții vor privilegia imaginile. Momentele poveștii în care naratorul omite să furnizeze anumite informații cititorului sunt prezente în toate tipurile de albume. Într-adevăr, anumiți autori consideră că anumite pasaje din poveștile lor sunt mai puțin importante în raport cu firul conductor al narațiunii și aleg să nu le detalieze, ci să lase în grija micului cititor sarcina de a interpreta aceste pasaje, în manieră personală. Există adesea și pasaje implicite în povești, momente în care lucrurile sunt doar sugerate în carte, nu explicate în mod clar. Tot cititorul este acela care le va interpreta, în manieră personală.

Textele albumelor uzează și de intertextualitate, iar imaginile de intericonicitate. Intertextualitatea se referă la modul în care un text vorbește despre alte texte, în general cunoscute, iar intericonicitatea funcționează la fel, dar în cazul imaginilor. Personajele din album vorbesc, spre exemplu, despre personaje din povești consacrate, precum *Scufița Roșie, Cei trei purceluși*, etc.

Cele trei mari categorii de articulare a textului și a imaginilor prezentate mai sus sunt aplicabile în cazul celor mai multe albume dar există și excepții care funcționează diferit. De

exemplu, albumele fără text sau albumele care privilegiază elementul estetic, sau cărțile de tip pop-up.

La prima vedere, albumele par accesibile, dar, dacă luăm în considerare procedeul dublei narațiuni și corespondențele dintre text și imagini, aceste creații moderne devin mai complexe. Poveștile fictive ilustrate crează uneori dificultăți de înțelegere în rândul micilor cititori. Nu toți copiii au și-au format o cultură școlară a albumelor – dimensiunea culturală. Dimiensiunea lingvistică a textului citit sau ascultat nu le este întotdeauna la îndemână și poate crea obstacole în înțelegere. Recunoașterea sau decodajul imaginilor pot părea dificile, iar lumea mobilizată în poveste ar putea să nu aibă nicio rezonanță pentru ei, nicio ancorare în câmpul lor de experiențe practice sau în aria lor de înțelegere. Sentimentele personajelor nu le sunt întodeauna clare, iar continuitatea narațiunii și permanența personajelor nu sunt întotdeauna evidente pentru micii cititori.

Modalitățile de exploatare a albumelor în clasă sunt numeroase. Profesorii pot utiliza albumele în mod frecvent, percum un ritual: citesc albumele în fața clasei oferind copiilor un moment de ascultare colectivă a unei povești, fără urmări pedagogice, ci doar cu scopul de a-i face pe copii să trăiască împreună plăcerea de a intra în poveste, respectând întocmai textul și sintaxa specifică a cărții. O lecturare, dimineața, la începutul programului școlar poate servi drept trecere de la programul copiilor din familie la programul școlii. Clasa poate fi dotată cu albume diverse într-un colț al lecturii pe care copii să le poată accesa oricând.

Fiecare album are propria sa specificitate care favorizează punerea în practică a unor activități specifice, facilitând atingerea unor obiective și competențe variate. Profesorii pot iniția conversații pe baza imaginilor din albume pentru a stimula dezvoltarea limbajului. Punerea în rețea a albumelor poate fi o modalitate bună pentru a construi o cultură literară în rândul copiilor. Obiectivul acestor puneri în rețea este acela de a intersecta mai multe texte și de a stabili o problematică. Spre exemplu, punerea în rețea a operelor unui singur autor permite aprofundarea cunoștințelor și interpretărilor fiecărei creații ale acestuia. Poveștile ascultate se întipăresc în memoria copiilor și devin puncte de referință. Copiii se familiarizează cu limbajul autorului și înțeleg mai ușor intenția acestuia. Aceste activități de punere în rețea

pot fi realizate sub forma unui proiect care culminează cu venirea autorului în mijlocul copiilor. Iată pașii care pot fi urmați în demersul didactic: descoperirea albumului (copii observă coperta, titlul, autorul, ilustartorul, colecția, etc.) și formularea ipotezelor despre poveste pornind de la copertă; informații despre autor care pot fi căutate, împreună cu copiii, pe pagina de internet consacarată autorului; lectura albumului ales și verificarea înțelegerii textului prin întrebări adresate copiilor privind textul și imaginile, găsirea moralei unde este cazul; copiii lucrează pe grupuri pentru a găsi întrebări pe care le-ar putea adresa scriitorului; realizarea punerii în rețea a operelor aceluiași autor, realizarea unui afiș cu titlurile altor albume, ale aceluiași scriitor.

O altă modalitate de abordare a albumelor la clasă, cu copii mai mari, ar putea cuprinde etapele următoare, pe parcursul mai multor ore: lectura profesorului și prima reformulare colectivă a albumului pentru a realiza planul de idei principale; trecerea de la oral la scris – copii scriu după dictare reformularea textului plecând de la planul de idei; copiii alcătuiesc un plan al ideilor pe tablă, respectând cronologia textului; apoi, copii isunt invitați să imagineze, în scris, un nou episod al poveștii respectând logica textului și folosind dialogul. Profesorul poate exersa și elemente de vocabular, plecând de la text: nume de meserii, onomatopee; sau elemente de gramatică.

Albumele fără text, doar cu imagini, sunt surse foarte bune pentru producerea de mesaje orale. Copiilor li se poate cere să adauge cuvinte imaginilor din album, explorând câte o pagină pe zi, la începutul programului.

Benzile desenate pentru copii reprezintă un mijloc de expresie indedit, un joc între o poveste interesantă și un desen bine realizat. Sunt povești spuse în imagini succesive de mărimi diferite, care folosesc tehnici cinematografice, precum cadrajul și elipsa. Sunt caracterizate prin utilizarea filacterelor în care este inserat textul. Benzile desenate folosesc, așadar, un cod specific și reprezintă o formă literară de sine stătătoare recunoscută ca fiind a 9-a artă. Aceste creații moderne sunt atractive, suscită interesul copiilor și-i captivează. Conceptul este simplu: o imagine rezumând o poveste sau o scenă și, deasupra acesteia, câteva rânduri de text care descriu succint acțiunea din imagine. Datorită faptului că poveștile din benzile desenate sunt spuse în imagini, acestea sunt foarte expresive și, în consecință, ușor de citit. Lectura lor este

recreativă, deloc dificilă sau monotonă. Benzile desenate pot fi citite pe roluri și oferă posibilitatea unei lecturi expresive datorită prezentării situațiilor în imagini sugestive.

Utilizarea benzilor desentate în scopuri didactice oferă unele avantaje, dintre care, cel mai important rămâne interdisciplinaritatea. Datorită formei, exploatarea benzilor desenate este, în principal, îndreptată către două discipline: limba și literatura și artele vizuale și abilitățile pratice.

Folosite ca surse de exploatare literară, benzile desenate permit abordarea în rețea plecând de la: personaje, genuri (science-fiction, aventură), autori și operele lor, format (strips, gaguri pe o planșă, povești scurte, albume întinse pe multe pagini). Benzile desenate permit dezvoltarea lecturii autonome și sunt surse de lectură recreativă pentru copii. Atunci când copii nu sunt încă familiarizați cu lectura textelor mai lungi, și întâmpină dificultăți în citire, benzile desenate pot fi un mijloc mai ușor de practicare a lecturii autonome.

La fel ca piesele de teatru, benzile desenate pot fi o unealtă privilegiată pentru studiul dialogului pe care-l folosesc aproape exclusiv. Prin tehnica folosită, cea a cadrului și a regiei personajelor se aseamănă cu teatrul în imagini și pot deveni surse de exersare a dicției prin dramatizare. De asemenea, pot fi puncte de plecare pentru proiectele de exersare a scrierii: li se poate cere elevilor să compună în scris continuarea unei povești neterminate (spre exemplu, plecând de la exclamația personajului din ultima casetă de pe o pagină, care se miră la vederea unui lucru de pe pagina următoare, pe care cititorul încă n-a explorat-o); scrierea dialogurilor – li se cere elevilor să atribuie cuvinte personajelor ținând cont de informațiile din imagini (atitudini, decoruri, personaje, etc.); sau, mai dificil, li se poate cere elevilor să scrie un scenariu, după ce s-a studiat la clasă un model. Desigur, benzile desenate pot fi folosite și pentru interpretarea literară, așa cum se face în cazul poveștilor.

Pentru orele de arte vizuale, copii pot crea propriile benzi desenate urmărind etapele specifice: scenariu, decupaj, desen în creion, colorare.

CAPITOLUL AL III-LEA

Literatura populară pentru copii

Veacuri de-a rândul, literatura populară/orală a reprezentat singura formă de artă a cuvântului pentru poporul român, înainte de apariția istoriografiei, a literaturii religioase sau a celei beletristice scrise. Literatura populară, parte integrantă a literaturii naționale, cuprinde totalitatea faptelor de cultură populară transmise pe cale orală și practici străvechi și se manifestă prin textul vorbit, cântat, scandat sau jucat pe scene improvizate. Folclorul reprezintă principalul fond de cultură artistică și morală a poporului român - fondul viitoarei literaturi scrise - și este caracterizat prin câteva trăsături specifice:

- caracterul oral : se transmite din generație în generație prin viu grai;
- caracterul tradițional: conține mijloace de expresie artistică prestabilite;
- caracterul colectiv: reprezintă expresia artistică a unei conștiințe colective;
- caracterul anonim: adesea nu se cunosc autorii;
- caracterul sincretic: poate beneficia de modalități artistice variate (versurile pot fi cântate, basmele pot fi prezenate cu ajutorul mimicii și gesticii povestitorului).

Clasificarea bogatei literaturi folclorice românești se poate face în funcție de genurile și speciile literare:

- genul liric, în versuri, cu speciile: cântec de leagăn, doină, colind, strigături, etc.
- genul epic (în versuri), cu speciile: legendă, baladă, poezia obiceiurilor;
- genul epic (în proză), cu speciile: legendă, basm, poveste, snoavă;
- genul dramatic, cu speciile: vicleimul, jocul caprei, turca, jocul ursului, călușul, etc.
- genul aforistic, cu speciile: ghicitoare, zicătoare, proverb.

Literatura populară a constituit o importantă sursă de inspirație pentru literatura culta pentru copii, în rândul multor scriitori de valoare precum Ion Neculce (*O samă de cuvinte*), Anton Pann (*Povestea vorbii*, *Năzdrăveniile lui Nastratin Hogea*), Dimitrie Bolintineanu (*Muma lui Ștefan cel Mare*, *Daniil Sihastrul, Mircea cel Mare și solii*), Vasile Alecsandri (*Sânziana și Pepelea, Legende*), Petre Ispirescu (*Legende sau Basmele românilor*), Ion Creangă (*Povești, Amintiri... povestiri*), Mihai Eminescu (*Făt Frumos din Lacrimă, Călin nebunul, Călin (File din poveste))*, Ioan Slavici (*Florița din codru, Ioan al Mamei, Păcală în satul lui*), Petre Dulfu (*Isprăvile lui Păcală*) și alții.

Temele și motivele literare folclorice fundamentale, preluate în literatura cultă sunt, printre altele: natura, bucuria muncii, iubirea și ura, familia, nașterea, căsătoria, moartea, triumful binelui asupra răului, sentimentul prieteniei, solidaritatea umană, libertatea, etc. Trăsăturile dominante ale limbajului literaturii populare sunt cele specifice exprimării populare și ale stilisticii funcționale: polisemia, brevilocvența, simplitatea sintactică, repetiția și anacolutul, elipsa, dramatizarea discursului, paralelismul, chiasmul, structurile binare de opunere contrastantă a sensurilor și semnificațiilor.

Lirica populară cuprinde creații orale aparținând unor specii populare diverse care sintetizează bogăția, sensibilitatea și forța creatoare a poporului roman, precum: cântecul de leagăn, cântecul de dragoste, doina, balada, colinda, proverbele, zicătorile, ghicitorile, etc.

3.1. Cântecele de leagăn

Cântecul de leagăn a luat naștere din necesitatea de a crea o atmosferă de calm, seninătate și căldură cu scopul de a liniști și adormi copilul mic dar și pentru a exprima dragostea de mamă. Prin cuvinte cântate în ritmul legănatului şi prin modul de adresare, cântecul de leagăn, de provenienţă maternă, are aspect de incantaţie şi urare, iar versurile au un anumit ritm şi melodie pentru a transmite liniştea momentului. Repetițiile, refrenele, elementele onomatopeice, aliterațiile și diminutivele care compun cântecul de leagăn au funcție „terapeutică”, fiind considerate incantaţii magice, menite să-i adoarmă pe copii. Textele fac, în general, cunoscută viziunea folclorică asupra vieţii sugerând un sentiment al

predestinării, parcurgerea unor norme de conduită şi praguri ale vieţii, cu condiţionările lor sociale. În cântecele de leagăn sunt prezentate tablouri ale vieții de familie și ale vieții animaliere pentru a-l dezmierda, adormi sau crește pe copil. Astfel, i se doreşte copilului creştere uşoară, sănătate, să ajungă şcolar, să ajute la treburile casei, să fie logodit, apoi însurat la casa lui.

Caracteristicile cântecului de leagăn din punctul de vedere al formei sunt: versurile scurte, melodioase, repetiţiile, diminutivele, invocaţiile şi refrenul. Pe lângă prezenţa în cântecul de leagăn a unui refren specific (în general „nani-nani") menţionăm o altă trăsătură diferenţială şi anume, ampla referinţă animalieră. Prezenţa în cântecul popular de leagăn a unor animale sau păsări se explică prin nevoia ca acestea să ocrotească de toate relele, copilul:

Culca-te, puiuț micuț
Scoală-te mărișoruț
Culca-te și te abuă
Până mâine-n albă ziuă
Și te culcă și adormi
Până mâine-n dalbe zori

Doina din ce s-o făcut?
Dintr-o gură de mic prunc
L-o lăsat maica dormind
L-o aflat doina zăcând.

Abu abu abua
Abua țucul maica
Nu te teme tu de zmei
I-o goni maica pe ei
Puișor cu ochi de mure
Maica-i dusă la pădure

Ți-aduce gatejoare

Și ți-a face scovergioare.

Pentru poeţii români cântecul de leagăn a constituit un model. De exemplu, Ştefan Octavian Iosif, în creaţia sa „Cântec de leagăn”, invocă pe lângă păsări, ajutorul îngerilor pentru a-l mângâia pe gene şi a mijloci somnul lin al copilului. Se remarcă prezenţa diminutivelor şi a repetiţiilor:

O grădină îngeri meşteri
Zugrăvit-au la fereastră,
Şi e frig în casa noastră,
Ca subt bolta unei peşteri
Dormi, copile, dormi!

Vântul în ogeag suspină,
Mişcă-ntruna clampa uşii;
Amorţit-au greieruşii
Sub căuşul de făină -
Dormi, copile, dormi!

Ce ridici mânuţa mică?...
Fulgii albi de nea se scutur:
Peste cap îţi zboară-un flutur,
Ciripeşte-o rândunică...
Dormi, copile, dormi.

Poeta Elena Farago amplifică forma versului popular, adoptă rima îmbrăţişată şi apelează la elemente de basm, nu pentru a crea o atmosferă idilică, ci pentru a-şi exprima durerea la gândul că există copii „legănaţi” de frig şi foame, ca în basmul lui H. C. Andersen:

Hai nani, nani,
Lumina mamii...

Să-ti cânt și-n seara asta, lumina mea, să-ți cânt...
Dar uite-ncep un cântec și altu-mi vine-n minte, -
Si-acela, dragul mamii, e fără de cuvinte
Si plange-asa cum plange cumplitul ast de vant...

Hai nani, nani...

Să-ți cânt, lumina mamii, și iar încep și iar
Cuvintele-și pierd șirul, - că vezi, în astă seară
I-atât de-amarnic cântul ce-l spune vântu-afară,
De parcă-ar plânge-ntregul săracilor amar...

Dar tu aștepti un cântec - ca tu ce știi de vânt!
Și ce să știi ce spune-n amarnica-i poveste?...
O, tu nu poți pricepe nimic din toate-aceste...
...Să-ți cânt și-n seara asta, lumina mea, să-ți cânt...
Hai nani, nani,
Lumina mamii...

...Si iar ramân de parcă nu mai gasesc cuvânt
Din tot ce-ți spun alt-dată în cântecele mele,
Si feți-frumoși, și zâne, și cer, și flori, și stele
Și-au amuțit povestea de parcă nu mai sunt...

Hai nani, nani...
Adormi în caldu-ti leagan, lumina mea, si taci -

Nu pot canta si inca nu esti destul de mare,
Ca să-ti pot spune basmul cel nesfarsit, în care
Se sting de frig si foame copiii cei saraci...

O altă poetă fidelă cântecului popular, atât în sentimentele exprimate cât şi în versificaţie, este Otilia Cazimir. În poezia „Cântec de leagăn” copilul este îndemănat să adoarmă, după exemplul vietăţilor din natură:

Dormi cu mama, puişor!
Dorm pisicile-n pridvor,
Doarme-n patul ei păpuşa
Doarmă-n leagăn şi Vaniuşa...

Ia te uită, frate! Cum,
N-adormişi nici pân-acum?

Dorm sub streşini rândunele,
Iepuraşu-n tufănele,
Vulpea doarme-n vizuină,
Fluturaşul pe-o sulfină,
Greieruşul pe-o lalea –
Fiecare unde-o vrea!

Cum se poate, frate, cum?
N-adormişi nici pân-acum?

Dorm sub vatră puişorii,
Dorm sub gene ochişorii,
Doarme-n pernă urechiuşa...

Dormi cu mama,

Dormi, Vaniuşa!

3.2. Doinele

Doina reprezintă creaţia lirică populară cea mai cunoscută din folclorul românesc și este considerată o creație autohtonă, posibil de sorginte dacică (etimologia termenului indică zeița Diana). Creatorul anonim îşi exprimă prin doină o mare varietate de stări sufleteşti: sentimente de dor, de dragoste, de jale, de revoltă, etc. Doina este de fapt un termen folosit pentru denumirea generală de cântec. După criterii tematice şi după sentimentele pe care le exprimă, folcloriştii au clasificat doinele în : doine de dragoste şi dor, de înstrăinare, de haiducie, de cătănie, de ciobănie, de revoltă socială. În aceeaşi doină pot apărea mai multe motive tematice: iubirea, dorul, înstrăinarea, etc.

În doine se reflectă o anumită viziune asupra naturii şi a cadrului social, bucuriile şi durerile individuale, un anumit sentiment al muncii şi unul de revoltă faţă de nedreptăţile sociale, viaţa sentimentală a îndrăgostiţilor, jalea înstrăinatului sau a flăcăului plecat la oaste, amărăciunea omului lipsit de noroc, dorul după cei dragi. În doinele populare există dese corespondenţe între trăirile umane şi fenomenele naturale, freamătul naturii reflectând freamătul sufletului omenesc. Acestea sunt exprimate în cântecul liric prin comparaţii şi metafore accesibile copiilor. Termenii poetici sunt luaţi din fondul principal de cuvinte, cu care copiii sunt familiarizaţi. Versurile sunt scurte, compuse în ritmul trohaic, cu rimă împerecheată care înlesneşte armonia şi muzicalitatea doinei cântate. Pădurea devine de cele mai multe ori martorul împlinirii sau neîmplinirii sentimentelor flăcăului sau fetei:

Cântă cucul pe cărare

Și eu mor de dor și jale,

Nu de jalea cucului

De dorul bădicului,

Din oastea străinului...

Eu zic cucului să tacă,
El se suie sus pe cracă,
Și tot cântă de mă seacă.

Creaţia populară este axată de multe ori pe paralelismul dintre caracterul etern al existenţei codrului (regenerat de rotaţia anotimpurilor) şi caracterul efemer al vieţii omului. De aici şi sentimentul de jale care îl însoţeşte. Pofunzimea unor sentimente exprimate în doinele populare anticipează stratul filozofic existenţial al creaţiei culte, în special al celei eminesciene:

De la Nistru pân' la Tisa
Tot Românul plânsu-mi-s-a,
Că nu mai poate străbate
De-atâta străinătate.
Din Hotin și pân la Mare
Vin Muscalii de-a călare,
De la Mare la Hotin
Mereu calea ne-o ațin;
Din Boian la Vatra-Dornii
Au umplut omida cornii,
Și străinul te tot paște
De nu te mai poți cunoaște.(...)

După modelul doinelor populare, scriitorii români au creat doina cultă. Primul poet care îşi orientează poezia spre izvoarele specificului naţional este Vasile Alecsandri. El scrie un ciclu de poezii de inspiraţie folclorică numit „Doine". Temele principale sunt: dragostea de viaţă a haiducului, a ţăranului sau a fetei îndrăgostite, integrarea firească a omului în natură, degajând elan şi optimism. Poeziile conţin un firav scenariu epic susţinut de un lirism obiectivat. Vocabularul abundă în diminutive, versurile sunt scurte, dar poetul compune combinaţii strofice şi ritmice mai variate şi mai subtile, îndepărtându-se astfel de stereotipia producţiilor folclorice.

Mai târziu George Coşbuc personifică doina sub chipul unei copile care exprimă sentimentele de bucurie şi durerile unui neam întreg. Pentru poet, doina e cântec de dragoste, de jale, de cătănie, de haiducie, de amar şi revoltă, de alinare a durerii şi suferinţelor celor mulţi, astfel ocrotindu-i pe aceştia, doina e de neînlocuit. (poezia *Ðoina*)

Un alt poet ardelean contaminat de poezia populară, Ştefan Octavian Iosif, e autorul câtorva poezii în care cântă satul românesc tradiţional, casa bătrânească, icoana bunicii sau peisajul rural. Capodopera poetului este considerată poezia „Doina" care face parte din ciclul „Icoane din Carpaţi", prin conţinut încadrabilă în doina de haiducie. Tonalitatea şi situarea în peisaj a haiducilor îi conferă trăsături proprii unui „pastel elegiac". Cadenţa versurilor şi sobrietatea imaginilor sugerează viaţa zbuciumată a haiducilor. Aceştia sunt văzuţi panoramic, de departe topindu-se ca nişte umbre în codrul înviorat de prezenţa lor. Predomină imagini vizuale şi auditive. Octavian Goga compune o doină caracterizată ca elegie eroică, pentru că el se solidarizează în poeziile sale cu suferinţele şi aspiraţiile celor mulţi şi umiliţi. Poeziile sale au o construcţie comună: jale şi plâns în prima parte, nelinişte şi revoltă în partea a doua. Natura în poezia sa e puternic umanizată, ea devenind prin personificare şi metaforă personaj simbolic (bătrânul Olt, străvechiul codru).

3.3. Baladele

Balada este o specie a poeziei epice, populare sau culte, care înfățișează unele întâmplări din trecut, în special din trecutul istoric. Această specie literară este caracterizată prin mai multe elemente: acțiune de mică întindere, intrigă simplă și personaje puține. Baladele populare se impart în:

- pastorale: *Miorița*
- istorice: *Constantin Brâncoveanu*
- vitejești: *Gruia lui Novac*
- legendare: *Meșterul Manole*
- haiducești: *Toma Alimoș*
- fantastice sau mitico-fantastice: *Soarele și Luna, Iovan Iorgovan*

- familiale: *Ghiță Cătănuță*

În general firul epic al baladei ţine de un strat vechi prin se relatează conflictul dintre un mod de viaţă patriarhal, cu reguli de convieţuire bine stabilite şi un tânăr îndrăzneţ care încalcă aceste reguli. În privinţa eroului, putem observa deosebiri între cântecul epic vitejesc şi cel din balada haiducească. În cazul *baladei vitejești* (*Gruia lui Novac*) comportamentul personajului respectă nişte reguli impuse de mentalitatea şi conflictele epocii feudale, cu lupte şi izbucniri violente. Însuşirile eroului sunt puterea fizică ieşită din comun, curajul şi grandoarea, dârzenia, cinstea şi mândria, iscusinţa şi chiar un simţ estetic al luptei. Aceste calităţi sunt sintetizate în limbajul popular românesc prin cuvinte precum „voinic" sau „viteaz". Datorită acestor calităţi eroul iese învingător. Conflictele sunt angajate între eroii care întruchipează aspiraţiile mulţimii şi asupritorii turci şi tătari. Novac şi Gruia sunt personaje prezente în 15 subiecte româneşti de baladă eroică.

Cântecul epic haiducesc reflectă o etapă nouă în evoluţia eposului folcloric. Haiducia a fost o formă de rezistenţă împotriva oprimării sociale şi a nedreptăţii. Ea viza pradarea celor bogaţi şi ajutarea celor săraci. În baladele haiduceşti protagoniştii nu sunt imaginari, precum cei din cântecele eroice. Haiducii reali sunt atestaţi în documente. Numărul lor e mare pentru că fiecare regiune avea haiducul sau haiducii ei(de exemplu Iancu Jianul în Oltenia sau Pintea Viteazul în nordul Transilvaniei, adică Maramureş).

Structura compoziţională a baladei haiduceşti se distinge prin nucleul narativ axat pe confruntarea haiducului cu trădarea, prinderea si întemninţarea, apoi uciderea. În timp ce în balada eroică eroul este victorios, în balada haiducească eroul cunoaşte un sfârşit tragic. Portretul haiducului este în general idealizat: el este înfrăţit cu codrul, cu calul, cu armele sale, este un adevărat erou.

În *Toma Alimoș*, spre exemplu, haiducul întruchipează toate calitățile:

...'nalt la stat,
mare la sfat
Și viteaz cum n-a mai stat.

Personajul negativ, Manea, este, dimpotrivă

... slutul și urâtul,
grosul și-arțăgosul.

Acțiunea începe într-o atmosferă calmă și liniștită, descriptiv

Floricica fagului,
la poalele muntelui
muntelui pleșuvului.(...)

Chiar și conflictul debutează simplu, Manea cerându-i socoteală lui Toma pentru încălcarea moșiilor

D-alei, Toma Alimoș...
Pe la mine ce-ai cătat?
Copile mi-ai înșelat
florile
mi le-ai călcat,
apele
mi-ai tulburat, (...)

Manea are o caracterizare foarte precisă, cu mijloace lexicale puține, demonstrând puterea de sugestie a autorului anonim care, în câteva versuri încărcate din punc de vedere emoțional și artistic, releateaza un deznodământ dramatic:

Maneo, Maneo, fire rea
Vitejia ți-e fuga.

Cititnd finalul justițiar al baladei, satisfacția copiilor este totală și pe măsura momentelor ânfățișate ca pe o scenă.

Balada istorică relatează evenimente cu caracter senzaţional. De exemplu în *„Constantin Brâncoveanu"* se relatează despre uciderea acestuia de către turci, iar evenimentele sunt însoţite de sentimentele de groază, milă, deznădejde.

Baladele familiale sunt axate pe teme din viaţa cotidiană: relaţiile de familie, relaţii erotice, tema fraţilor regăsiţi, a soţiei necredincioase, tema soacrei rele, a logodnicilor nefericiţi. Şi acest tip de balade au un sfârşit tragic.

Din punctul de vedere al stilisticii baladele, indiferent de tip au la bază hiperbola. Funcţia epică a hiperbolei este de a contura chipul eroului ideal, dotat cu forţă fizică supraumană, cu caracter extraordinar, astfel mijlocindu-se reuşita lui.

Balada cultă are următorii reprezentanți de seamă: George Coşbuc, Ştefan Octavian Iosif, George Topârceanu, Ion Barbu, George Stanca şi Ştefan Augustin Doinaş.

George Coşbuc a prelucrat numeroase motive epice preluate din balada populară, din basme, din mituri, din istorie. *Nunta Zamfirei* şi *Moartea lui Fulger* dezvoltă motivul nunţii şi pe cel al ceremonialului de înmormântare. La fel de cunoscute sunt baladele sale istorice: *Paşa Hassan, Decebal către popor, Moartea lui Gelu.* În *Moartea lui Gelu* apare motivul mortului eroic care se va ridica din mormânt în ceasul luptei finale. Gelu este mai puţin un personaj istoric, mai mult un simbol. El simbolizează rezistenţa eroică în faţa cotropitorilor, jertfa propriei vieţi închinate pământului şi neamului său, neînclinate libertăţii. Firul epic al baladei e limitat la deznodământ, adică la stingerea eroului, iar testamentul acestuia apropie poezia de meditaţia romantică.

Ştefan Octavian Iosif este un „povestitor" în versuri, alegând episoade caracteristice baladei împletite cu basmul: *Novăceştii, Pintea, Gruia.* Iosif nu posedă însă imaginaţia epică a lui Coşbuc şi nici nu aprofundează motivul preluat din basm sau mit. În timp ce personajele din balada populară precum şi cele din poeziile lui Coşbuc sunt angrenate în lupte îndârjite cu duşmanii, sfârşind în mod tragic în baladele lui Iosif, eroii participă la foarte puţine fapte vitejeşti, relatate cu veselie şi cu accente umoristice. Comicul rezultă din contrastul dintre forţa fizică şi morală a eroilor şi laşitatea adversarilor caricaturizaţi.

George Topârceanu este autor de balade, dar deosebite de cele populare. Volumul cel mai cunoscut se numeşte *„Balade vesele şi triste"* care cuprinde poezii ce contrazic în bună parte specia baladei:

Balada morţii

Balada munţilor

Balada chiriaşului grăbit

Balada unui greier mic

Autorul le numeşte balade, insă poeziile au o dimensiune epică redusă, naraţiunea este înlocuită cu descrierea, iar personajele nu au statura eroilor de baladă, fiind oamenii simpli, prilej pentru poet de a-şi dovedi arta de fin portretist.

Balada munţilor dezvoltă în versuri mai mult descriptive, decât narative, motivul transhumanţei. Sunt înfăţişate pregătirile ciobanului cu oile şi măgarii săi pentru a coborâ de pe munte la câmpie, pentru iernat. Accentul cade pe surprinderea semnelor toamnei şi ale începutului de iarnă, poezia fiind frumoasă prin succesiunea tablourilor de natură şi prin repetarea mereu aceeaşi rotire a anotimpurilor.

Balada morţii a fost considerată de critica literară a cea mai reuşită creaţie a lui Topârceanu. Tema baladei e destinul unui drumeţ anonim, „muncitor cu sapa" care îşi află sfârşitul la marginea unui sat, fiind îngropat în pădure. Ideea reintegrării cosmice al omului prin moarte este similară cu aceea din balada Mioriţa. În câteva strofe se simt ecouri ale motivului „fortuna labilis", Topârceanu accentuând contrastul dintre caracterul efemer al vieţii omului pe pământ şi veşnicia naturii.

Ştefan Augustin Doinaş are o serie de balade scrise între 1942-1945 şi continuând până spre 1958. Cea mai cunoscută baladă este *„Mistreţul cu colţi de argint".* Balada preia din poezia populară, tema jertfei pentru creaţie, a sacrificiului creatorului care atinge un ideal doar de el văzut „mistreţul cu colţ de argint" plătind cu viaţa îndrăzneala sa. Balada e astfel mai mult o parabolă cu tentă de artă poetică. Putem trage concluzia că Ştefan Augustin Doinaş modernizează specia literară a baladei culte, apropiind-o de poezia modernă.

3.5. Colinde, strigături, ghicitori, proverbe, zicători, snoave

Colindele

Alte creații folclorice îndrăgite de copii sunt *colindele* rostite sau cântate cu prilejul sărbătorilor de iarnă sau primăvară (colindele pascale). Etimologia cuvântului "colindă" este de origine slavă (derivat din *kolenda*) și latină (*kalende* – sărbătoare legată de prima zi a anului). Cele mai multe colinde sunt consacrate sărbătorilor de iarnă, desfășurate în jurul Crăciunului și al Anului Nou și au ca scop urarea. Atunci când sunt rostite, colindele sunt acompaniate de

instrumente muzicale (cimpoi, fluier, clarinet, vioară, dubă, clopoței), de mișcări ritmice sau de măști. Tematica acestora este variată: cosmogonică, agrară, păstorească, etc. Există mai multe tipuri de colinde:

- colinde de copii, cu urări de viață lungă și sănătate care, adesea, se încheie prin cereri de daruri dar și cu versuri satirice la adresa gazdelor neprimitoare;
- colinde de flăcăi, care evocă dragostea feciorului pentru fata iubită sau cu caracter eroic, vânătoresc;
- colinde cu caracter religios, legate de nașterea lui Isus, etc.

Tot aici putem aminti și plugușorul, un spectacol în toată puterea cuvântului, specific românilor, un ceremonial rostit în ajunul Anului Nou care elogiază munca și fertilitatea pământului, de la arat și semănat, până la secerat și coacerea pâinii.

Urarea colindelor este directă, generală sau individualizată pentru fiecare membru al familiei în parte și inspiră omului încredere în viitor și credința că urarea se va împlini sub ocrotirea divină. Începutul colindelor reprezintă, de obicei, o invocare (*Florile, flori de măr !)* ce constituie apoi refrenul, o parte descriptivă (întâmplări miraculoase) și se încheie cu alte urări în care este invocat belșugul. Colindele conțin simboluri vegetale (mărul, grădina cu flori, cununa), simboluri mitologice sau legendare (imaginea mării) și diverse obiecte și lucruri cu valoare emblematică (bățul, inelul).

Strigăturile

Strigăturile sunt o formă lirică în versuri care însoțește jocul sau ritualul, cu multe variante regionale : chiuituri, țipături, descântece. Acestea sunt rostite în public fie pentru a sincroniza mișcările în timpul dansului, oferind indicații, fie pentru a exprima corespondențe cu elementele naturii, sau sunt rostite la nuntă. Cele mai multe au valențe umoristice, cu rol educativ.

Ghicitorile

Ghicitoarea este tot o specie a literaturii populare în versuri sau în proză, cu caracter metaforic, în care cu ajutorul personificării și al alegoriei se cere identificarea unor lucruri, ființe

sau întâmplări fictive prin asocieri logice. Ghicitorile reprezintă un material didactic excelent pentru copiii care trebuie să dea dovadă de istețime și perspicacitate. Raspunzând la ghicitori, copiii dobândesc noțiuni de cauzalitate simplă și complexă, își dezvoltă gândirea inductivă prin trecerea de la particular-intuitiv la abstract-general. Ghicitorile contribuie la îmbogățirea universului cognitiv, dar și la dezvoltarea imaginației productive și creatoare:

Ce-i rotund
Și fără fund?
(Cercul)
Am o greblă cu cinci dințișori,
Pe zi-mi trebuiește de o mie de ori...
(Mâna)

Chiar și în literatura cultă gasim exemple strălucite de ghicitori, cum ar fi *Alfabetul* lui Tudor Arghezi.

Proverbele

Proverbele sunt formulări concise și plastice, cu subiect logic și predicat, care reflectă în mod sugestiv experiența de viață a popoarelor. Aparțin literaturii paremiologice fiind, de fapt vorbe cu tâlc izvorâte din înțelepciunea populară. Se mai numesc și *vorbe din bătrâni* și sunt folosite, mai ales în opera lui Creangă, pentru a sublinia și a pune în valoare situații care cer o sentință moralizatoare.

Proverbele sunt creații metaforice care se referă, în general, la concepții, fapte și atitudini specific umane, cu mare valoare sugestivă. Toate proverbele converg către o concluzie cu valoare de normă morală generală, exprimată implicit sau explicit, reliefând ideea de bază : *Cine se scoală de dimineață, departe ajunge.* Același proverb poate cunoaște mai multe variante, datorită intensei lor circulații pe cale orală : *Cine poate oase roade, cine nu, nici carne moale* sau *Cine poate oase roade, cine nu, piere de foame*.

Proverbele abundă în metafore, alegorii și comparații și au adesea o sintaxă stereotipă : *Nici…nici (Nici în căruță, nici în teleguță*), *Mai bine…. decât (Mai bine un dram de minte, decât*

un car de noroc), Cine…., (*Cine sapă groapa altuia, cade singur în ea),* după cum remarca George Coșbuc.

Zicătorile

Zicătorile sunt asemănătoare proverbelor, în aceea că sunt exprimate printr-un limbaj plastic succinct și generalizator, însă ele nu se folosesc niciodată separate, ci legate sintetic de o propoziție sau de o frază. Ele au funcția de a evidenția sau suține un sfat sau o idee, sau de a preveni asupra unui lucru rău. Sunt formulate, de cele mai multe ori, într-un limbaj obișnuit, cotidian, lipsit de figuri de stil și subliniează adevăruri care devin astfel reguli de conduită morală.

Scopul zicătorilor este, așadar, acela de a caracteriza o situație sau un fapt particular căptând valoarea unor reguli de conduită, având astfel un puternic caracter educativ: *A legat cartea de gard* – a renunțat să mai învețe. În basmele lui Ispirescu, în povestirile lui Sadoveanu și se gasesc multe zicători care capătă valoare de maxime, devenind filozofice. Sunt nenumărate zicătorile în opera lui Ion Creanga, introduse prin sintagma *vorba aceea* :

Cum și-o face omul, nu i-o face nici dracul.

Dă-mi doamne ce n-am avut
Să mă mir ce m-a găsit.

Poftim pungă la masă
Dacă ți-ai adus de-acasă.

Snoavele

Snoava (din sl. *iz nova* = din nou) este o specie a prozei populare românești mult apreciată de către copii, care conține un mesaj etic exprimat printr-o formă artistică deosebită, ce are rolul de a restabili normele morale populare. Este o narațiune de dimensiuni reduse plină de intenții umoristico-satirice plecând de la elemente realiste. A fost atestată încă din antichitate și a pătruns în literatura română prin frații germani Arthur și Albert Schott, în 1845.

Snoava surprinde diferențieri sociale între personaje din mediul rural, vizând probleme sociale, familiale sau morale. Protagonistul snoavei întruchipează înțelepciunea populară, adesea în ipostaza de erou justițiar. În literatura română, Păcală este protagonistul cel mai cunoscut și apare fie ca fratele mai mic, fie ca personaj justițiar, caracterizat prin contrastul dintre esență și aparență. Au existat câțiva scriitori care au prelucrat snoavele populare în literatura cultă, printre care Anton Pann, Petre Dulfu, Ion Pop-Reteganul sau Th. Speranția. Vom vorbi despre snoavă mai detaliat, într-un capitol special consacrat acestei specii.

3.6. Folclorul copiilor

Folclorul copiilor reprezintă o parte componentă a literaturii populare si constituie un gen literar de sine stătător, paralel cu folclorul adulților, pe care uneori îl imită. Este un fenomen extrem de dinamic, creat de către copii pentru copii, și care a însoțit jocurile acestora încă din timpuri străvechi (din secolul al XVIII-lea, când Anton Maria del Chiaro descrie câteva jocuri ale copiilor valahilor). Creațiile aparținând folclorului copiilor, în proză sau în versuri, fără formă fixă, sunt caracterizate de trăsăturile literaturii populare - au caracter anonim, oral, colectiv, popular și sincretic (implica, simultan, diferite forme de artă – muzică, poezie, joc mimică) – dar și de trăsături specifice ce rezultă din particularitățile de vârstă ale copiilor : naivitate, optimism, vioiciune, simplitate, muzicalitate și plasticitate. “Particularitățile de interpretare a versurilor – recitate într-un anumit ritm, cântate sau gesticulate în strânsă legătură cu jocul – cât și tematica și procedeele de creație artistică, cristalizate de-a lungul timpului în practica colectivă, deosebesc acest gen de folclorul maturilor.” (Comișel, 1970:180). Versurile sunt fie cântate, fie scandate, într-o ritmică melodică sau intonațională precisă, similară incantațiilor din folclorul propriu-zis. Melodiile care însoțesc versurile au la bază motive simple, ușor de reținut, care trimit către cele mai vechi timpuri ale istoriei muzicii.

Limbajul folosit de către copii în creațiile lor conservă forme lexicale și morfologice vechi (numerale *unile, doile...*), care au generat formule creative și inventive precum: asocieri de cuvinte fără sens, din necesități de rimă și ritm; tratări fanteziste ale cuvintelor, repetarea ultimelor silabe ale cuvintelor (*mămăruță-ruță, gărgăriță-riță*), schimbarea consoanei sau a

silabei inițiale (*frigura-migura*), îmbogățirea unor cuvinte cu ajutorul protezei sau al unor consoane sau silabe (*aura-paraura*).

Speciile principale ale folclorului copiilor sunt, conform clasificării făcute de către E. Comișel (1970:181-190): *cântecele-formulă, recitativele-numărători* și *literatura propriu-zisă* (versurile cântate, versurile recitate, formulele cumulative, păcălelile, cimiliturile, frământările de limbă).

Cântecele formulă

Cântecele formulă sunt incantații desprinse din cântecul magic împotriva forțelor ostile și utilizează ca modalitate artistică invocația - copiii invocă realități sau fenomene ale naturii (soarele, luna, ploaia, stelele), vietăți și plante (gărgăriță, păpădie, cioară, arici), personaje fantastice cu atribute pozitive sau negative (aura-paraura, auraș-păcuraș), obiecte neînsuflețite (fluier, titirez), boli personificate (frigurile, furnica).

În cântecele formulă din prima categorie copiii invocă corpurile cerești să le dea sănătate și bunăstare, îi cer soarelui să strălucească, în incantații în care se recurge și la elemente realiste, precum soarele, luna, stelele, ploaia, etc.:

Lună, lună nouă
Rupe pâinea-n două
Şi ne dă şi nouă
Ţie jumătate, mie sănătate.

Ieşi soare din închisoare,
Că mâine e sărbătoare.
Şi încălzeşte oase goale
Ieşi soare din închisoare

În cântecele care invocă plante şi vieţuitoare se exprimă prietenia dintre copii şi vieţuitoare:

Fluturaş, drăgălaş
Zboară jos de pe imaş

Şi vino la mine
Să mă joc cu tine.

Greier, greier, greieraș
Mere mama la oraş
Fii cuminte nu căuta
Că te-aude cineva
Şi pe tine te-o mânca.

Melc, melc,
Codobelc,
Scoate coarne bourești
Și te du la baltă
Și bea apă caldă:
Și te du la Dunăre
Și bea apă tulbure (…)

Cântecele pentru păsări sunt mai noi și folosesc, uneori, elemente onomatopeice :

Țițindei, țițindei,
Ieșiți, copii, pe bordei.

Unele dintre cântecele sau formulele pentru schimbarea vremii sunt însoţite de ritualuri: ritualul de provocare a ploii este însoțit de jocul paparudelor, ținut la date fixe (a treia joi după Paști, de Sangeorge, de Rusalii, la solstițiul de vară) sau când sunt ani secetoși, fetele dansând invoca ploaia:

Plouă, plouă,
Babele se ouă
S-o cotarcă nouă
Fetele demnică
Feciorii mănâncă.

Paparudă, rudă,

Ogoarele udă,

Ploile să curgă,

Fără de măsura,

Cu găleata, leata,

Peste toată gloata;

De joi până joi

Să dea nouă ploi,

Ploi de ale mari,

Pentru mari plugari,

Unde-or da cu plugul,

Să taie ca untul;

Unde-or da cu sapa,

Să țâșnească apa,

Să crească spicul

Nalt cât plopul,

Bobul de grână

Cât un fus de lână

Și s-aveți parte

Numai de bucate.

Cântecele-formulă exprimă încrederea copilului în forțele proprii dar și în relațiile sale cu natura, pe care o stăpânește cu ușurință. Versurile păstrează elementele tradiționale ale practicilor străvechi, la care copiii au adăugat imagini și elemente noi, schimbându-le astfel funcțiile și sensurile originare, devenind acum auxiliare ale jocului.

Recitativele-numărători

Recitativele-numărători sunt creații în versuri sau în proză pe care copiii le recită într-o ritmică precisă folosind o gesticulație specifică. Scopul recitativelor-numărători este acela de a alege, prin eliminare, copilul care va conduce jocul, sau pe cel care va avea un anumit rol în joc

și chiar pentru a elimina pe cineva din joc. Sunt ușor de memorat, îi antrenează și-i binedispune pe copiii în timpul jocului.

Recitativele-numărători ocupă un rol important în folclorul copiilor, mai ales prin deosebita lor valoare instructiv-educativă: copiii învață prin imitare, folosind imagini din lumea înconjurătoare. Sunt instructive pentru că îi ajută pe copii să despartă cuvintele în silabe, să-și corecteze unele defecte de pronunție, șă-și dezvolte limbajul și auzul fonematic.

În general, scenariul unui joc însoțit de numărători este următorul: se propune o numărătoare, la începutul jocului, apoi se începe recitarea în sensul acelor de ceasornic și se oprește, moment în care se produce eliminarea unui copil din joc; se repetă numărătoarea până când rămâne un singur copil, acesta fiind cel care urmează să îndeplinească un anumit rol în joc.

Temele cele mai răspândite în numărători sunt variate și transpuse în imagini plastice dintre cele mai vii:

- relațiile familiale:

Acesta e tată bun și serios
Aceasta e mamă exemplu frumos
Fratele cel mare merge la școală
Sora mijlocie cu păpușa-n poală
Sora cea mică la mama aleargă
Aceasta formează familia-ntreagă.

- școla:

Unica, donica, trei surcele,
Matematici, farmecele (...)

Repetenta după ușe
Bate toba la păpușe (...)

- lumea animală:

Șapte gâște potcovite
Au plecat să se mărite
Dar cocoșul cârâia

Taci, raci, nevasta mea

Că nici dracu nu te ia.

Unele categorii de jocuri recitative se folosesc pentru exersarea și corectarea vorbirii. Versurile sunt, de fapt, incantații adresate animalelor sau insectelor îndrăgite de copii:

Licurici,licurici

Licurici cu aripi mici

Și cu lampa de pitici

Ce tot vezi pe câmp aici?

Se poate?

Nu se poate?

Au, se poate?

Nu se poate...

Da' de ce?

De-oa-re-ce!

Ce-ai păţit?

Am răcit!...

Ce făcuşi?

Nişte urşi...

I-ai vânat?

Zac la pat...

Câţi ai prins?...

Nu cumva?...

Un, doi, trei...

Et-ce te raaaaaaaaaa...

Pân' la cât poţi nu-mă-raaaaaaaaa.

Cele mai multe recitative-numărători conțin versuri formate prin enumerare (de la 1 la 3, de la 5 la 10, etc.) la care se adaugă, uneori o scurtă narațiune. Ultimul vers reprezintă, de

obicei, o formulă imperativă care indică eliminarea copilului din joc, precum : *Ieși afară dumneata !* Altele îmbină silabe și cuvinte fără sens doar pentru a construi rima și ritmul alert. Există și recitative-numărători care parodiază limbile străine, în care copiii pot recunoaște sau nu una sau mai multe limbi :

Bonjur, luni,
Mersi, marți,
Madam miercuri,
Ce mai faci ?

Literatura propriu-zisă

Versurile cântate sau recitate însoțesc dansurile copiilor și dezvoltă motive din mediul școlar sau din natură apropiindu-se de formele literare prin prezența heterometriei sau a rimei încrucișate și împerechiate:

Ești o floare, ești un crin,
Ești parfumul cel mai fin,
Și ca semn că te iubesc
Eu mai jos mă iscălesc.

Acestea însoțesc jocurile copiilor și au, în general, o formă dialogată. Unele jocuri se referă la diferite munci (exemplu: Zidul, Țăranul e pe câmp, De-a pânza, Podul de piatră), altele imită aspecte din viața animalelor. Versurile acestor cântece marchează fie desfășurarea jocului, fie doar momentul de început:

Ca la măr, ca la păr,
Dinte, dintelaș,
Ieși afară, copilaș!

Formulele cumulative reprezintă o altă categorie de creații ale copiilor, desprinse din basme sau snoave, dar care circulă ca fragmente independente, cu funcții noi. Principalele modalități artistice de realizare a acestor creații sunt paralelismul și repetiția.

Zăresc un prinț călare.... ia, o....

- Ce face prințu' aicea? ... ia, o ....

- El cauta să se-nsoare ....ia, o....

- Pe cine o să ia? ..... ia, o....

- Pe mine! ....ia, o.......

Păcălelile sau ***glumele*** copiilor reflectă umorul și spontaneitatea, spiritul de observație și istețimea acestora, și au scop educativ și distractiv, în același timp:

Cine bine va cânta

Un covrig va câștiga,

Cu-cu ! Cu-cu ! Cucuriguuuu!

Oare cui să-i dăm covrigu'?

Cimiliturile sunt creații metaforice care, prin paralelisme și exprimări alegorice stimulează cunoașterea și fantezia copiilor, asemănându-se proverbelor și zicătorilor din folclorul adulților prin aceea că oglindesc filosofia poporului român. Versurile conțin perifraze, metonimii și sinecdoci care descriu unul sau mai multe aspecte carcateristice ale cuvântului/obiectului de ghicit:

Ce-i în mână nu-i minciună (vântul).

Ochii dracului, moartea omului (banii).

Opera lui Ion Creangă abundă în cimilituri gustate de către toți copiii: *"Lată – peste lată, peste lată – îmbujorată – crăcănată, peste crăcănată – măciulie, peste măciulie – limpezeală, peste limpezeală – gălbeneală și peste gălbeneală – huduleț.*" (Călinescu: 1982, 480)

Frămîntările de limbă *(jocurile de cuvinte)* se spun cu o repeziciune mare şi răspicat. Ele sunt sucite, încâlcite şi învârtite într-adins, astfel încât copiii să-şi frământe limba pentru a le spune corect. Aceste creații au un caracter ludic și valenţe instructiv-educative, fiind folosite pentru însușirea corectă a unor sunete sau cuvinte dificil de pronunțat, contribuind la dezvoltarea dicției, a atenției, a spiritului de observație, a memoriei și perspicacității copilului:

E pestriță prepelița pestriță, dar mai pestriți sunt puii prepeliței pestrițe din neamul prepelițelor pestrițe.

CAPITOLUL AL IV-LEA

Creaţia lirică în versuri pentru copii

4.1. Poezia despre natură și viețuitoare

Aceste poezii se constituie într-o secvenţă îndrăgită de copii. Receptivitatea timpurie faţă de poeziile despre natură şi vieţuitoare, situate după cântecele de leagăn, poeziile-numărătoare și poeziile-joc, se explică prin optica antropomorfizantă asupra vieţii. Aceştia regăsesc, în lumea animalelor, a păsărilor, a gâzelor şi a plantelor, aspecte ale existenţei proprii, cu preocupări cotidiene, cu grijile şi satisfacţiile caracteristice vârstei, cu jocurile preferate.

Referindu-ne la vârsta preșcolară și școlară mică, am ales să discutăm, în acest capitol, despre autori de poezie despre natură, viețuitoare și copilărie, precum: Vasile Alecsandri (vol. *Pasteluri – Iarna*), Tudor Arghezi (vol. *Cărticica de seară, Stihuri pestrițe, Prisaca*), George Topârceanu (vol. *Balade vesele şi triste*, *Migadale amare*), Elena Farago (poeziile *Cățelușul șchiop, Doi frați cuminți, Bondarul leneș)*, Otilia Cazimir (vol. *Poezii*), Ana Blandiana (vol. *Întâmplări din grădina mea*), Gellu Naum (*Apolodor*).

Poeziile despre natură și viețuitoare pot oferi copilului, într-un mod plăcut și ușor de asimilat, cunoștințe și informații despre mediul înconjurător și au un rol moralizator prezentând norme de comportament (învățarea prin analogie) - aplicarea unor norme elementare de conduită în viaţa cotidiană, manifestarea unor deprinderi de comportament moral-civic în contexte de viaţă din mediul cunoscut, cooperarea cu ceilalţi pentru rezolvarea unor sarcini simple de lucru, manifestând disponibilitate – reprezintă competențe generale vizate în învățământ care, în multe cazuri, sunt realizate prin studierea, analiza, memorizarea unor poezii despre viețuitoare, natură, mediul înconjurător (exemple – E. Farago- Pedeapsa mâței, Cățelușul șchiop, Gândăcelul / -T. Arghezi – Zdreanță, O furnică/ Nina Cassian – Prințul Miorlau / George Topârceanu: „Balada unui greier mic” și lista poate continua).

Printre numeroasele roluri ale acestor poezii în formarea copiilor se află și acela de a contribui la realizarea educației din punct de vedere estetic și artistic. Memorarea poeziilor crește abilitățile cognitive, capacitatea lingvistică și simpla bucurie de a folosi limba. Este

important ca cel mic să știe cât mai multe poezii și să le recite în mod cursiv în fața părinților și a prietenilor. Acest lucru îl poate ajuta să fie mai sociabil și să vorbească mai bine. Sunt avantaje în memorarea oricărui text ca și copil sau ca adult, dar reținerea unor rânduri din poezie de la o varsta fragedă, fie o epigramă, fie un sonet, are aspecte avantajoase adiționale la dezvoltarea ritmului, a capacității lingvistice, structurii verbale și legaturii emoționale.

Citirea și reținerea oricărui fragment învățat la o vârsta fragedă va ajuta la dezvoltarea armonioasă a copilului, dar poezia și în mod particular versurile clasice, au capacitatea unică de a prezenta copilului o gama larga de necesități cognitive. Versurile clasice învață copilul despre ordine, măsură, proporționalitate, corespondență, echilibru, simetrie, înțelegere, relație temporală și posibilitatea de contingență (starea). Poeziile prezintă limbajul într-un mod ordonat și mai ritmic decât proza. Aceste tehnici cresc abilitatea copilului la motivare, imaginație, gândire, argumentare și experiență pe căi sezoriale și estetice. Prin memorarea poeziilor, capacitatea mentală a copilului este exersată și astfel crește în flexibilitate și putere.

Vârsta preşcolară și școlară mică, vârsta marilor achiziţii, este considerată ca fiind cea mai prolifică din punctul de vedere al capacităţii de memorare. Tocmai de aceea, copilului i se pot crea reprezentări despre vieţuitoare mari şi mici, despre mediul lor de viaţă, despre hrana lor, despre teritoriul în care se nasc, cresc, se dezvoltă etc.

Multe dintre poezii au *caracter educativ*: *Căteluşul şchiop* de El. Farago, *Puişorul moţat* de O Cazimir, *O faptă bună* de G. Zarafu, *Numai cu tricicleta* de Marta Ciubuş, din care copiii recunosc efectele negative ale faptelor rele pe care le facem asupra fiinţelor neajutorate sau, dimpotrivă, induc copiilor stări de bucurie când dau o mână de ajutor fiinţelor aflate în dificultate.

Alți poeți, mari iubitori de natură și viețuitoare, sunt: E. Farago- *Pedeapsa mâței, Cățelușul șchiop, Gândăcelul;* G. Coșbuc – *Povestea gâștelor, Iarna pe uliță, La Paști, Vine ploaia!;* G. Topârceanu – *Balada unui greier mic, Rapsodii de toamnă;* O. Cazimir – *Furnica, Gospodina, Baba-Iarna intră-n sat, Pentru tine, primăvară, Cumătra vulpe, Pentru ce să-ţi fie frică?;* T. Arghezi – *Zdreanță, O furnică, Hora*; V. Alecsandri – *Iarna, Primăvara, Oaspeţii primăverii, Iarna;* Nina Cassian –*Prințul Miorlau*; Mihai Eminescu: *Revedere, Ce te legeni?,*

Freamăt de codru; George Topârceanu - *Balada unui greier mic, Câţi ca voi?;* Elena Dragoş: *Brăduleţul, Furnica, Scrisoare de la rândunele.*

În toate acestea natura este prezentată cu lumea ei văzută şi nevăzută. Fie că locuiesc în zone rurale sau urbane, copiii se simt bine în mijlocul acesteia, se joacă, schimbă impresii, se plimbă, pleacă în excursii sau drumeţii, petrec sfârşitul de săptămână împreună cu familia sau în grupuri organizate cu unităţile preşcolare sau şcolare, cu colegii şi cadrele didactice la iarbă verde.

Alt tip de poezie în care natura şi vieţuitoarele îşi pun amprenta pe crearea personalităţii preşcolarului/școlarului mic este aceea în care se dezvoltă *spiritul civic*: *Povestea gâştelor* de G. Coşbuc; *Scrisoare de la rândunele* de Elena Dragoş; *Cumătra vulpe* de O. Cazimir, care scot în evidenţă spiritul de echipă, de colaborare în atingerea unui ţel comun.

Cele mai plăcute şi uşor de memorat sunt *poeziile hazlii*: *Ţica maimuţica* de Carmen Firan, *Câţi ca voi!* de G. Topîrceanu, *Zdreanţă* de T. Arghezi. Personajele acestor poezii au menirea de a crea stări de bună dispoziţie, dar şi de a transmite mesaje către cei ce le asimilează. Altele au rolul de a destinde şi de a ajuta, în acelaşi timp copilul să se exprime corect din punct de vedere gramatical - *jocurile- exerciţiu: Râu, răţuşcă, rămurică, Ursu'Leţ şi Ursu'Fleţ, Fantul elefantul, Şapte porci*, etc., prin implicarea efectivă a vieţuitoarelor la care se face referire, dar şi prin sfera largă de cunoştinţe transmise.

VASILE ALECSANDRI, (1818/1821- 1890)

Adevărata măsură a talentului poetic al scriitorului care domină, cu personalitatea sa polivalentă, epoca paşoptisă a literaturii române o constituie ciclul de *Pasteluri*. Poeziile despre natură au fost scrise după consacrarea sa ca dramaturg, începând cu anul 1863, în perioada de apartenenţă la Societatea *Junimea*. Le-a publicat chiar în revista junimistă, *Convorbiri literare*, între 1868-1869, iar în volum apar în 1875, în ediţia de *Opere complete*, fiind incluse în volumul al III-lea intitulat *Pasteluri şi Legende*. Nutrind, nu numai din punct de vedere formal, idealul clasic, Vasile Alecsandri este scriitorul care inaugurează această specie lirică - întemeiată pe descrierea peisajului după modelul artelor plastice - în spaţiul literar românesc. Structura sa

clasică, aşadar, l-a orientat spre acest gen de poezie impersonală, de reflectare obiectivă a lumii exterioare cu mijloace picturale. Elemente disparate de pastel se găseau şi în poezia dinaintea lui – la Vasile Cârlova, Gheorghe Asachi, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu – şi se vor regăsi după ce Alecsandri aduce specia la apogeu, în lirica lui Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, George Coşbuc, Ion Pillat, Vasile Voiculescu ş.a. În studiul său de sinteză *Direcţia nouă în poezia şi proza română* din 1872, Titu Maiorescu apreciază în termeni superlativ valoarea pastelurilor: „Un şir de poezii de cele mai multe ori lirice, de regulă descrieri, câteva idile, toate însufleţite de o simţire aşa de curată şi de puternică a naturii, scrise într-o limbă aşa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a literaturii române îndeobşte".

Peste ani, G. Călinescu (în *Istoria literaturii române de origini până în prezent*, 1941) vede în pastelurile lui Alecsandri o *poezie nouă*: „o lirică a liniştii şi fericirii rurale" în care pentru prima dată „se cântă la noi intimitatea, recluziunea poetului, meditaţia la masa de scris". Într-adevăr în poeziile sale *pictate în culori* precum *Malul Siretului, Miezul iernei, Iarna, Balta, Noaptea* ş.a., pastelistul nostru realizează o lirică a armoniei rurale, după exigenţe ale artelor plastice: compoziţie, colorit şi echilibru. Preluând din poezia descriptivă a romanticilor ideea corespondenţei dintre sentimentele omului şi tabloul din natură, creatorul pastelului românesc conturează – în cele circa 30 de poezii de această factură – un veritabil *calendar al spaţiului rural şi al muncilor câmpeneşti* (cu expresia călinesciană), privind peisajul sub unghiul mişcător al ciclurilor naturale, din primăvară până în iarnă. El prezintă, astfel, bucuriile primăverii şi elogiază muncile câmpeneşti, după modelul poetului latin Vergiliu din *Georgicele*, în pasteluri precum: *Oaspeţii primăverii, Dimineaţa, Noaptea, Cucoarele, Plugurile, Semănătorii* ş.a. Descrie fericirea solară a verii şi melancolia autumnală (în *Secerişul, Cositul, Toamna, Sfârşit de toamnă*) sau poezia sălbatică şi grandoarea iernii, contemplate de *la gura sobei*: *Miezul iernei, Iarna, Sania, Gerul, Viscolul, Sfârşitul iernii* etc. Pastelistul descrie, de asemenea, încântătoarele privelişti din jurul moşiei sale de la Mirceşti (*Lunca din Mirceşti, Serile la Mirceşti*) sau idila tradiţională a fetei zglobii de la ţară (*Rodica*).

Pentru Vasile Alecsandri, pastelul nu înseamnă doar descriere de peisaj, ci şi portretizare. Pornind de la corespondenţa romantică dintre sentiment şi natură, colţul pictural

din natură este, de obicei, însufleţit de prezenţa omului care degajă un sens convergent cu plinătatea şi armonia priveliştii. În mijlocul naturii fermecătoare, omul – de cele mai multe ori, săteanul – apare vesel şi mulţumit, surprins în ipostazele simbolice ale muncilor câmpeneşti. Prin contemplaţie statică, din postura privitorului din afara cadrului natural, pastelistul se obiectivează, distanţându-se de această prezenţă.

Ciclul Pastelurilor

Ciclul *Pasteluri* inseamnă momentul liric cel mai potrivit adevăratei structuri morale a lui Alecsandri. Din cele patruzeci de bucăţi cateva nu se incorporează culegerii: două portrete și unul epigramatic, inchinat unei femei glaciale, un pastel omagial, unul sicilian și o stampă chinezească. (Epigrama este o poezie scurtă care satirizează elementele negative ale unui character omenesc, ale unei situaţii şi se termină printr-o poantă. La vechii greci, epigram desemna inscripţiile şi dedicaţiile de pe pietre funerare ale statuilor sau alte opere de artă.)

Celelalte pasteluri ale ciclului cuprind aspecte familiare ale Mirceştilor in evoluţia anotimpurilor, afirmând solidaritatea profundă a poetului cu peisajul domestic:

"Ş-atunci păduri şi lacuri şi mări şi flori şi stele
Intoană pentru mine un imn nemărginit "

(Serile la Mirceşti)

Pastelurile lui Alecsandri evocă natura domestică cu tot ceea ce constituie cadrul obișnuit al vieții patriarhale, idilice. Aceste poezii transcriu reacţiile poetului la spectacolul schimbător al naturii, după anotimpuri. Peisajul lui Alecsandri nu este un simbol al universului, ci un fragment al lui. Este natură, mai degrabă geografică, decat filozofică, nu mai este un refugiu, ca în poezia romantică, ci cadrul privit cu obiectivitate descriptivă. Spaţiul pastelurilor este mărginit la cât cuprinde privirea, e un univers familiar. Prin descrierea unei largi varietăți de forme (câmpie, deal, rau, etc.) pastelurile se constituie în imnuri adresate țării, satului și

valorilor acestuia: munca, rodnicia și sănătatea morală. Este mai cu seamă o lume de forme ale naturii, nu de forţe ale ei, ceea ce vede poetul sunt aparenţele naturii nu mişcările ei interioare.Melancoloia romantică este înlocuită cu încrederea în armonia naturii. In poeziile lui V. Alecsandri din ciclul *Pasteluri* s-ar putea vorbi mai larg despre sentimentul naturii:

”Câmpia scoate aburi; pe umedul pământ
Se-ntind cărări uscate de-al primăverii vânt.”
(poezii dedicate primăverii)

Atitudinea poetului faţă de natură nu este contemplativă, ci practic-hedonică. Natura, în cuprinsului unui an, iar în chip simbolic în cuprinsul unui vieţi omeneşti, se înfăţişează sub două aspecte antitetice: unul stimulator al vitalităţii (primăvara / vara, tinereţea), altul paralizant (iarna, bătraneţea). Poetul nu măsoară cu ochiul, ci cu criteriul practic. De fapt pasterulire lui Alecsandri sunt un calendar al spaţiului rural şi al muncilor câmpeneşti. În poeziile sale, poetul a surprins în imagini aspecte familiare ale vieţii câmpeneşti, privită din perspectiva anotimpurilor.

Poemele verii

Cadrul poemelor verii dau impresie de spaţiul plin, de admirare a peisajului, dată de aglomerarea de vieţuitoare, păsări, animale, plante:

“Cer-un zare se roşeşte: mii de vrăbii deşteptate
Ciripesc şi se alungă pe girezi netrierate.
Balta vesel clocoteşte de-un concert asurzitor,
Şi din ochiuri se inalţă card de raţe ca un nor”

În poezia “*Concertul in luncă* ” sunt inşirate plante şi flori (bujorelul, odoleana, sulcina, garofițe, lăcrămioare) păsări şi insecte (dumbrăvenci, granguri, ciocârlii, rândunele, greieri,

fluturi, albine). Observăm că Alecsandri nu descrie acest peisaj, ci doar enumeră elementele din el:

”Iată frageda sulcină, stelişoare blinde nalbe,
Urmărind pe busuiocul iubitor de sinuri albe
Dediţei şi garofiţe,pirguite-n foc de soare,
Toporaş ce se inchină gingaşelor lăcrămioare.”

Pastelurile nu sunt numai jurnalul unui pictor inzestrat cu gamă senzorială completă. Pe lângă natură, Alecsandri îl iubeşte şi pe omul care frămîntă ţarina şi o face să rodească: poezia lui e o apologie directă a muncilor cîmpului:

“Sfântă muncă de la ţară, izvor sacru de rodire
Tu legi omul cu pământul în o dulce înfrăţire ”
(*Plugurile*)

Cu temperamentul său optimist, poetul nu vede aspectul chinuit al unei anumite munci, nici manifestarea mizeriei sociale: poezia *Secerişul* e notată simplu de un om care a intrat în lanuri:

“În cel lan cu spicuri nalte au intrat secerătorii
Pe când era umed de resuflu aurorii.”

De asemenea, *Cositul*:

”Iată vin cosaşii veseli, se pun rând, sub a lor coasă
Câmpul ras rămâne verde ca o apă luminoasă ”

În starea de calm, în poemele dedicate verii sau primăverii, ochiul înregistrează cu încântare mişcările naturii.

Poemele iernii

Deși Alecsandri a detestat anotimpul friguros, cele mai multe pasteluri descriu iarna, căreia îi construiește un tablou plin de semnificații, de strălucirea zăpezii. Contrar celor dedicate verii, poemele iernii sunt poezii ale neliniştii, urcând până la spaimă, datorită lipsei de vieţuitoare. Locul mulţimii de păsări variate şi cântătoare este luat de un cârd de corbi iernatici, prin văzduh croncănitor. O slabă compensaţie a densităţii de altădată a tabloului poate fi găsită în grămazile de zăpadă.

***Iarna* de Vasile Alecsandri**

Din galeria tablourilor de iarnă – inaugurate cu pastelul *La gura sobei* – se distinge *Iarna* prin reprezentarea plastică, sugestivă a anotimpului hibernal, printr-o adevărată risipă de ornamente stilistice.

Frumuseţea sălbatică şi grandoarea peisajului din perimetrul rural în timpul iernii, sunt puse în relief prin imagini vizuale de ameninţare şi izolare, ca de eră glaciară preistorică. Prima strofă conturează imaginea de fundal a tabloului hibernal: pamântul este unit cu cerul prin „*lungi troiene călătoare*”. Din punct de vedere cromatic, predomină albul și nuanțe care se asociază acestui fond: ”*fulgii zbor*” “*ca un roi de fluturi albi*”, răspândind “*fiori de gheață pe ai țării umeri dalbi*”:

“Din văzduh cumplita iarnă cerne norii de zăpadă,
Lungi troiene călătoare adunate-n cer grămadă
Fulgii zbor,plutesc in aer ca un roi de flutori albi,
Răspandind fiori de gheţă pe ai ţării umeri dalbi.”

Ne aflăm în fața unui grandios spectacol al forțelor naturii, redat printr-o mulțime de epitete care descriu imaginativ caracteristicile cele mai importante ale acestui anotimp și admirația autorului față de frumusețea peisajului. În această strofă, tabloul este conturat în linii generale: poetul zugrăvește cu precădere dimensiunea cosmică a iernii, oprindu-și privirea

asupra văzduhului, a norilor, a fulgilor care plutesc în aer. Singura mișcare, dar și ea lină, este de fapt jocul micilor cristale de gheață, sugerat prin intermediul comparației: fulgii “*ca un roi de fluturi albi*”. Planul terestru este doar amintit: orizontul este redat printr-o linie confuză, iar personificarea și inversiunea “*ai țării umeri dalbi*” nu desemnează, de fapt, un contur clar.

Cea de-a doua strofă îmbogățește dimensiunea cosmică a descrierii. Soarele, un alt simbol al macrocosmosului, își face apariția pe bolta cerească, fără a avea însă puterea căldurii și strălucirea din timpul verii. La fel ca soarele, poetul se simte nostalgic și neputincios înțelegând că iarna și-a intrat în drepturi, alungând speranța reînvierii naturii vegetale. Din perspectiva acestei comparații metaforice (soarele “*ca un vis de tinerețe*”), poezia se transformă într-o meditație pe tema scurgerii timpului și a efemerității tinereții:

> ”Ziua ninge, noptea ninge, dimineața ninge iară!
> Cu o zale argintie se îmbracă mândra țară;
> Soarele rotund și palid se prevede printre nori
> Ca un vis de tinerețe printre anii trecători.”

Poetul folosește repetiția pentru a realiza sugestia unui fenomen al naturii (ninsoarea) „*Ziua ninge, noaptea ninge, dimineața ninge iară*”. Fulgii de nea invadează pământul și determină „*mândra țară*” să „*se îmbrace*” (personificare) într-o „*zale argintie*” (epitet adjectival). Se remarcă faptul că adjectivul “*mândra*” este antepus substantivului “*țară*”, accentuându-se astfel frumusețea peisajului românesc.

În următoarea strofă se realizează, tot prin descriere, extinderea câmpului de observație, tabloul îmbogățindu-se cu detalii ce zugrăvesc planul terestru reprezentat prin câmp, deal, plopi, drum și sate. Paleta expresiilor artistice se îmbogățește cu splendida comparație: „*ca fantasme albe plopii…*” Fantasmele, închipuirile „*albe*” ale plopilor pierduți în zare, invită din nou la meditație. Tabloul a devenit atât de alb („*tot e alb*”), încât pare ireal.Vag se mai păstrează ideea de prim plan (adverbul „*împregiur*”) sau cea de fundal (substantivul „*depărtare*”). Referindu-se la rotocoalele din coșurile caselor care se îndreaptă spre cer, metafora „*clăbucii albi de fum*”, pune în evidență, prin imagistica ei, senzația de iluzie, căci

toate par pierdute într-un vis al zăpezii. În această strofă predomină imaginile vizuale și se observă predilecția poetului pentru cuvintele care conțin vocalele *a ,ă ,e*, ilustrând, prin urmare, luminozitatea tabloului.

„Tot e alb, pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare,
Ca fantasme albe plopii înșirați se pierd în zare,
Și pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum,
Se văd satele perdute sub clăbucii albi de fum."

În ciuda acestor imagini, starea sufletească a poetului care contemplă peisajul ameninţător pare să fie una de linişte sufletească, fiindcă *anotimpul alb* corespunde simbolic albului purităţii. Dintr-o dată fenomenele naturale dezlănţuite se liniştesc şi apariţia unei sănii uşoare reface armonia naturii dinaintea ninsorii. Prezenţa, doar sugerată, a omului aduce cu sine starea de voie bună, de destindere şi calm, în versurile finale ale catrenului. Când vine iarna, poetul nu culege nici de aici melancolie sau posomoreală, ci din prăpădul iernii el extrage şi subliniază impresia de supremă înfrăgezire a aerului tare, a albului orbitor şi a clinchetului de zurgălăi. Pentru Alecsandri iarna este trecătoare şi tot aşa sentimentul de nelinişte: tristeţea trece. De aceea, ultima strofă a poeziei consfințește revenirea la viață, încrederea în luminile și frumusețile ei:

„Dar ninsoarea încetează, norii fug, doritul soare
Strălucește și dezmiardă oceanul de ninsoare.
Iat-o sanie ușoară care trece peste văi...
În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi."

Poetul include și în aceste ultime versuri imagini vizuale (metafora „*ocean de ninsoare*", epitetul „*doritul soare*") împletite cu imagini auditive („*clinchete de zurgălăi*") și sugestia mișcării („*sanie ușoară care trece*"). Contururile elementelor cosmice sau terestre devin din ce în ce mai clare: în prim plan este introdusă o „*sanie ușoară*", simbol al prezenței umane. Se

evidențiază astfel o nouă perspectivă de interpretare: numai privirea omului poate să înțeleagă sensul și valoarea naturii, ca una dintre reprezentările concrete ale frumosului.

În conturarea impresionistă a peisajului, autorul pastelului cultivă cu predilecţie figurile de stil caracteristice stilului descriptiv: personificarea, comparaţia, epitetul, hiperbola şi metafora. Undele de patriotism care l-au însufleţit pe *bardul din Mirceşti* - cum a fost supranumit poetul - în toată creaţia sa (mai ales în ciclul *Ostaşii noştri*), reverberează şi în acest pastel, prin cele două versuri din primele strofe, unde se personifică ţara: „Răspândind fiori de gheaţă pe ai ţării umeri dalbi"; „Cu o zale argintie se îmbracă mândra ţară". Peisajul hibernal este redimensionat în registru hiperbolic: „Ziua ninge, noaptea ninge, dimineaţa ninge iară!"; „Tot e alb pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare"; „Şi pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum". Expresive sunt comparaţiile: *Ca un vis de tinereţe*; *ca un roi de fluturi albi*; *ca fantasme albe plopii*. Dau culoare expresiei, de asemenea, epitetele ornante: *cumplita iarnă, umeri dalbi, soarele rotund şi palid, satele perdute, doritul soare*. Ca şi metaforele: *clăbucii albi de fum*, *oceanul de ninsoare*, *fiori de gheaţă*, *lungi troiene călătoare*. Folosind toate verbele din pastel la timpul prezent (*cerne, ninge, zbor, plutesc, se îmbracă, se văd, încetează, se pierd, fug, străluceşte, dezmiardă, trece, răsună*), poetul imprimă descrierii trăsăturile artelor plastice şi, mai mult decât atât, sugerează ideea de *timp suspendat*, de eternitate a naturii.

Descrierea tabloului natural este concretă, obiectivă, constatativă, în cadrul căreia se manifestă pregnant elementele abstracte ale meditației și gândirii, procedeu cu totul nou în realizarea pastelurilor. Astfel, comparațiile „Ca un vis de tinerețe printre anii trecători" și „Ca fantasme albe plopii înșirați se pierd în zare" ilustrează o reflectare asupra scurgerii timpului și o referire la mitologia populară, exprimând ideea armoniei perfecte dintre om și natură. Din punct de vedere prozodic, poezia are ritm trohaic, rima este împerecheată, iar versurile lungi, specifice pastelurilor lui Alecsandri, au măsura de 15-16 silabe.

Pastelurile lui Vasile Alecsandri – inclusiv *Iarna* – sunt îndeobşte structurate în câte patru catrene şi compoziţia lor se remarcă prin fluiditatea descrierii, prin vioiciune retorică şi spontaneitate, procedee care întreţin admiraţia și dragostea faţă de frumuseţile naturii.

Poemele toamnei

Toamna este prezentă în poemele lui Alecsandri cu un peisaj diferit, cu un tablou monoton, într-o singură culoare, prevestind parcă sfarşitul vieţii. Starea poetului este de nelinişte în faţa naturii goale, a singurătăţii:

„Pustietatea goală sub arşiţa de soare
În patru părţi a lumei se-ntinde-ngrozitoare,
Cu iarba-i mohorată, cu negrul ei pământ,
Cu-a sale mari vârtejul de colbi ce zboară în vant.”

(*Bărăganul*)

Pastelurile exprimă o viziune asupra naturii, nu asupra omului, omul fiind un element secundar al poeziei, imaginea lui este subordonată naturii. În *Pasteluri* poetul foloseşte procedeul comparării forţelor naturii cu una sau alta din apariţiile familiare ale basmului, tocmai de aceea poeziile sunt îndrăgite de copii. Norii negri sunt asemănaţi cu nişte balauri din poveşti; de groaza lor soarele se ascunde. Iarna e un fel de *Mumă a Pădurii*: ea vine pe *Crivăţ* călare sau pe un urs şi poartă şapte cojoace. Gerul -fiul ei - e un monstru din poveşti, o înfrumuseţează, ca pe o mireasă moartă.

Vasile Alecsandri se situează în fruntea poeților pașoptiști, pastelurile sale constituind primul moment de strălucire a poeziei române înainte de Eminescu. Titu Maiorescu a considerat că aceste creații lirice sunt ”însuflețite de o simțire așa de curată și de puternică a nature” și sunt scrise ”într-o limbă așa de frumoasă”, încât îl determină pe marele critic să-l declare pe Vasile Alecsandri drept ”Cap al poeziei noastre literare în generația trecută”.

TUDOR ARGHEZI (1880-1967)

Tudor Arghezi este cunoscut pentru contribuția sa la dezvoltarea liricii românești sub influența baudelairianismului. Opera sa poetică, de o originalitate exemplară, reprezintă o vârstă marcantă a literaturii române. A scris, între altele, teatru, proză (notabile fiind romanele

Cimitirul Buna Vestire și *Ochii Maicii Domnului*), pamflete, precum și literatură pentru copii. A fost printre autorii cei mai contestați din întreaga literatură română. Numele său adevărat este Ion N. Theodorescu, iar pseudonimul său, Arghezi, provine, explică însuși scriitorul, din *Argesis* - vechiul nume al Argeșului. Arghezi este unul dintre autorii canonici din literatura română.

Tudor Arghezi s-a născut la 23 mai 1880, în București și a murit la 14 iulie 1967. A debutat la 16 ani (1896), cu poezia *Tatălui meu*, în revista lui Alexandru Macedonski, *Liga ortodoxă*, semnând Ion Theo, prescurtare a numelui său real, Ion N. Theodorescu. Pseudonimul literar adoptat ulterior (Arghezi) provine, conform explicațiilor sale, de la numele vechi al Argeșului, *Argesis.*

După debutul publicistic, Arghezi colaborează intens atât la reviste de orientare tradiționalistă (*Gândirea, Ramuri, Scrisul românesc, Viața românească)*, cât și de orientare avangardistă (*Contemporanul* și *Integral).* Conduce el însuși sau editează reviste și ziare precum *Bilete de papagal, Cuget românesc, Națiunea, Cronica*. Debutează în volum foarte târziu, în 1927, cu o culegere originală de poezii, *Cuvinte potrivite*, care îl consacră definitiv în conștiința critică. Apariția acestui volum a fost considerată „cel mai mare eveniment pe tărâmul lirismului românesc de la publicarea volumului de *Poezii* de Eminescu, în 1883” (Ion Negoițescu), iar autorul lui a fost proclamat „un nou Eminescu”. Volumul are, în loc de prefață, un *Testament* – artă poetică în care Arghezi propune o revoluționare a limbajului liric. Au fost remarcate, încă de la început, câteva trăsături generale ale operei sale poetice : a fost comparată cu poezia lui Eminescu și Baudelaire ; exprimă conflictul dintre real și ideal ; inovația lingvistică, Arghezi fiind considerat un adevărat creator de limbă. George Călinescu, în *Istoria literaturii române* (1961), va considera, însă, că originalitatea creației argheziene constă în „universul său substanțial”, „sensul de explorație metafizică a viziunilor” și „intelectualitatea fără cadre raționale a acestei lirice”.

Arghezi a fost un scriitor polivalent, de anvergură, care s-a manifestat nu numai în poezie, ci și în proză și în publicistică. Dintre volumele de poezii remarcabile amintim : *Flori de mucegai* (1931), *Versuri de seară* (1935), *Hore* (1930), *Una sută una poeme* (1947), *Prisaca* (1954), *Peizaje* (1907/1955), *Poeme noi* (1963). A fost considerat precursor al modernismului în poezia românească, ca și Bacovia.

Poeziile despre natură şi vieţuitoare

Maniera în care Tudor Arghezi abordează universul micilor vieţuitoare îi conferă acestuia un statut unic în literatura română. Poetul invită cititorul mic să-și aplece cu sensibilitate privirea asupra albinelor, a greierilor, a lăcustelor și cărăbuşilor, buburuzelor și furnicilor care îşi împart existenţa cu omul văzut în diferite ipostaze: copil, tânăr şi matur. Volumele de versuri care cuprind poezii pentru copii sunt următoarele: *„Cărticică de seară”*(1935); *„Mărţişoare ”*(1936); *„Hore*” (1939) ; *„Hore penru copii*”, *„Din abecedar*” (1940) ; *„Sărbătoarea de păpuşi se începe chiar acuşi*” (1942-1943) , *„Sporturile copiilor*” (1942-1943); *„Prietenii copiilor*” (1942-1943); *„Animale mici şi mari*” (1942-1943) ; *„ Mici copii , mari bucurii*” (1943-1944) ; *„Iubitele noastre animale*” (1942-1944); *„ Drumul cu poveşti*” (1947); *„Ţara piticilor*” (1947) ; *„Prisaca*” (1956); *„ Stihuri pestriţe*” (1957); *„Zece arabi – zece căţei – zece mâţe*” (1958) ; *„ Şapte fraţi*” (1963).

Poeziile din aceste volume dezvoltă apetitul poetului, dar și pe cel al cititorului mic, pentru gingăşie, inocenţă, prospeţime şi delicateţe. Arghezi renunță la căutarea infinitului, la care nu poate ajunge şi pe care nu şi-l poate apropia, și se apleacă în schimb spre o lume a inocenţei dăruindu-şi iubirea fiinţelor mărunte, copiilor, gâzelor, firelor de iarbă, florilor și fluturilor. Animalele, păsările și gâzele, devin pentru poet un prilej de admiraţie şi de uimire disimulată în faţa miracolului alcătuirii şi împlinirii rostului lor. Din acest motiv, Arghezi a fost numit, folosindu-i-se propriile cuvinte: *„poet al boabei şi al fărâmei*”. Când oboseşte din pricina *„grelelor porunci şi-nvăţăminte*” din *Psalmi* şi alte poezii filozofice, poetul se retrage în lumea pură, mereu în stare să se autoregenereze, a boabei şi a fărâmei, între vieţuitoare populând aievea, sau în propriile lor jucării, universul casnic arghezian.

În poezia *„Cuvântul*”, care deschide volumul *„Cărticica de seară*”, autorul ne dezvăluie intențiile sale:

„Vrui, cititorule, să-ţi fac un dar,
O carte pentru buzunar,
O carte mică, o cărticică.

Din slove am ales micile
Şi din înţelesuri furnicile.
Am voit să umplu celule
Cu suflete de molecule.”

Această poezie defineşte lumea măruntă, dar atât de plină de gingăşie în care ne introduce poetul. În următoarele versuri, Arghezi ne indică şi instrumentaţia poetică, la fel de delicată, pe care o folosește pentru a crea o asemenea partitură:

„Mi-a trebuit un violoncel:
Am ales un brotăcel
Pe-o foaie de trestie-ngustă.
O harpă: am ales o lăcustă
Cimpoiul trebuia să fie un scatiu,
Şi nu mai știu....”

Mai departe, se poate desprinde ideea de a cânta infinitul mic, nemărginirea răsfrântă în agitaţia imperceptibilă a universului microscopic:

„Farmece aş fi vroit să fac
Şi printr-o ureche de ac
Să strecor pe un fir de aţă
Micşorată, subţiată şi nepipăita viaţă
Pană-n mâna, cititorule, a dumnitale.”

Este o lume alcătuită din fragmente mărunte dar pline de semnificații:

„Măcar cateva crâmpeie,
Măcar o ţandără de curcubeie,

Măcar niţică seamă de zare,
Niţică nevinovăţie, niţică depărtare.”

Poetul nu-şi poate stăpâni uimirea şi dă frâu liber fanteziei creatoare atunci când descrie universul domestic în care fiecare lucru apare ca o adevărată minune. Atenţia poetului este atrasă astfel de *„ melcii betegi în găoci*”, de *„veveriţele flămânde*, de albinele adunate pe o bucată de *„pâine cu povidlă şi unt*”, de *„vrăbioii hoţi*”, *„şopârlele verzi şi cenuşii din chiparoşi*”, *„păianjenii cu picioare lungi*”, *„ rândunicile de sub streaşină*”, *„cu vocile lor de harmonici mici risipite*, de *„cucoanele găini*” în şaluri *„şi scurteci de catifea”* , de cărăbuşul *„somnoros*”, lăcustele *„cu ochi mari şi coifuri tari, strânse în platoşe pe măsură şi în pulpane negre de metal*”, scatiii, mâţele şi iezii. Privind printr-o lentilă cu virtuţi optice neobişnuite, autorul ne invită să descoperim o lume mirifică, rezumată la perimetrul ogradei. Harnicele muncitoare ale stupului execută zilnic tot felul de operaţii uluitoare.Ele materializează inefabilul, fură :

„Ţărâna de soare
De pe flori uşoare,
Pulberea de lună,
De pe mătrăgună,
Scrumul de şofran,
Nea de măghiran,
De pe izma-creaţă

”*Broboane de ceaţă*”, prefac *„soiurile de lumină*” în ”*făini cereşti*”, aşternându-le *„ca pânzele*” în *„trâmbe*” şi *„atlazuri*”(*„ Miere de ceară*”). Păsările din curte improvizează în fiecare dimineaţă *„un bal*” *„de frunţi, de horbote şi fanfare de alămuri*”, auzită doar de *„urechea lor nevăzută*”.”*Gâştele purced în papuci ca spre un arhondaric*”. Curcanul, în *„şalvari balonaţi*”, calcă solemn *„ca un paşă gras*”, care a tăiat *„o sută de arnăuţi*”. Lângă *„păpuşa japoneză a fazanului roşu*” păunul desface *„un evantaliu de iris şi ibrişini*”(*„Vulturii*”). Caisul se încarcă peste noapte cu *„ouă ale lumii*”, cu ,,*vrăbii de aur şi de chilimbar*” (*„Un basm de cinci minute*”).

Făpturile mărunte sunt prezente în „*Stihurile noi*" sau „*Stihurile pestriţe*", tot mai mult ca vechi prieteni ai casei, cu slăbiciuni şi năravuri bine cunoscute, cu un nume şi o biografie precisă.

La fel ca Eminescu şi ca Topîrceanu, Arghezi e un fin observator al lumii animale. Zmeu, Zdreanţă şi Dulău sunt câini cu însuşiri omeneşti. Pisica e indolentă, adică indiferentă:

„Cand se scoală iese-n tindă.
De-abia-ncepe să se-ntindă,
Şi-obosită de căscat
Se intoarce iar in pat."

(*Maţa*)

Ţepos cum e şi întărit ca o cetate, ariciul e sociabil şi vesel:

„Nesupus la gând pizmaş,
Bogorici e drăgălaş
Cui il ia cu prietenie
Cântă numai din tipsie
Şi-ţi şi joacă o chindie."

(*Arici, arici, bogorici*)

Cele „*cinci pisici*" din grădină sunt prezentate în acelaşi spirit, poetul integrându-le într-un univers intim şi elogiindu-le calităţile cu sentimentul proprietaţii:

„Sunt tigrii mei de veche obârşie,
Şi mă mândresc cu neamul lor cel mare
Şi bărbătesc şi blând la duioşie
Şi-ntr-adevăr ca pe covoare."

(*Cinci pisici*)

La fel greierele devine un intrus, care tulbură cu apucăturile lui insolite obiceiurile casei. Arghezi surprinde relaţiile tulburătoare ale picăturilor de viaţă cu *„marşurile universului între ceruri şi pămant*”.Păianjenul e un *„minuscul arhitect*”, care aleargă tot timpul pe schelele *„ermitajului*”său, *„construit în dantele*”.Din *„poligoane trase la echer şi cu compas abstract*”, a croit frumuseţea *„labirintului de borangic*”, în care musca îşi află sfârşitul.

Dar activitatea aceasta constructivă la scara miniaturalului îngăduie menţinerea unei ordini simbolice superioare. Pânza păianjenului *„pedepseşte un plagiat, o acvilă imitată, care zburând bâzaie*”. *„Orgolioasă de-o aripă acordată pentru mutarea orizontală între gunoaie, musca încearcă linia de sus, care duce la cer*”. *„Un fir de văzduh*”, însă, *„străjuieşte drumul la stele*”(*Groapa de mătase*). Buburuza, *„O boabă de cafea/Năclăită în perdea*”, comunică la rândul ei cu infinitul creaţiei.

„Nod de broderie,
Neagră şi cărămizie,
Care mişcă şi se zbate,
S-a-necat pe jumătate
În nemărginire-albastră
Din fereastră.
Şi fiindcă răsar în aţă
Stelele de dimineaţă.”

Vaca lui Dumnezeu se inchipuie vecină cu aştrii:

„Crede că din zare-adâncă
Luna vine şi-o mănâncă.
Şi se aşează liniştită
Ca să fie înghiţită.”

(*Vaca lui Dumnezeu*)

Calitatea aceasta a lumii mărunte şi umile, de a răsfrânge în existenţa ei cotidiană infinitul şi sublimul devine, pentru poetul boabei şi al fărâmei, mărturia unei prezenţe divine, îndărătul tuturor manifestărilor vieţii. Privind vrăjit cum se joacă iepurii „*de-a leapşa*” şi gângăniile „*de-a capra*”, cum se adună în cele mai mărunte pulsaţii ale naturii minunile creaţiei, poetul are impresia că prin preajma lor „*trece Sfântul cateodată*”, „*purtat repede de vânt*”.

Viziunile poetului apropie mineralul şi vegetalul de animalic, teluricul de spiritual.Totul este văzut sub un unghi al pluralităţii şi unităţii forţelor vieţii, totul participă la analogii universale fantastice. Albinele au trimis „*o solie*”, care să cânte copiilor „*la ureche/Ruga bălţii veche*”(*Domniţa*).

Gângăniile se prefac în podoabe de mărţişoare:

„Chilimbarul ăsta-i o răgace
Matostatul e un cărăbuş
Prins acuş.”

(*Nu e*)

Stolurile de raţe par „*nişte ciocane de lemn aruncate în sus*” (*Zbor de mare*)

În poezii ca „*O lăcustă*”, „*Horă de şoareci*”, „ *Giuvaiere*”, „*O furnică*”, „V*aca lui Dumnezeu”*, „*Har*” poetul priveşte fiinţele mărunte ca pe nişte bijuterii însufleţite, care uimesc şi farmecă sufletul arghezian ce se copilăreşte odată cu aceste fiinţe miraculoase.

În poezia „*O furnică*” este descrisă furnica, folosindu-se o gamă variată de procedee artistice, menite să facă poezia accesibilă copiilor pentru a înlesni înţelegerea modului de a se comporta al furnicii, atrăgând atenţia asupra mediului ei specific de viaţă. Succint, dar convingător, Arghezi individualizează personajul, atribuindu-i însă trăsături pozitive: harnică, prevăzătoare, cumpătată. Poetul o consideră ca pe o făptură a propriului său univers:

„O furnică mică, mică
Dar înfiptă, va să zică,
Ieri, la prânz, mi s-a urcat
De pe vişinul uscat
Pe picioare, pentru căci
Mi le-a luat drept nişte crăci.

Mărunţica de făptură
Duse, harnică la gură
O fărâmă de ceva
Care-acasă trebuia
Aşezat în magazie
Pentru iarna ce-o să vie.

Un' te duci aşa degrabă
Gândul meu mâhnit o-ntreabă
Încă nu te-ai lămurit
Că greşeşti şi-ai rătăcit?
Cu merinda îmbucată
Te-ai suit până-n cravată
Şi mai ai până-n chelie
Două dealuri şi-o bărbie.
Nu vrei tată să-ţi arăt
Cum iei drumul îndărăt? ”

Întrebarea „*Unde dormi, aici, departe?*” este de fapt pretextul transfigurării vieţii în creaţie:

„Să-ţi mai pun o întrebare
E aproape de culcare;
Unde dormi, aici, departe?
Într-o pagină de carte?
S-ajungi virgulă târzie
Într-un op de poezie?

Mă gândesc ce-i de făcut
S-o feresc de neştiut,
Ingrijat de ce-o să zică
Maica stareţă furnică
De-o lipsi din furnicar,
Şi-o aşteaptă în zadar. ”

Pe de altă parte acest dialog este şi un pretext de a vedea lumea dintr-un alt unghi, personificată, aşa cum place copiilor. A o feri pe furnică de neştiut este cel mai îndatoritor gest uman al poetului. Furnica aparţine lumii ei, furnicarului, şi de aceea truda ei de a urca *„două dealuri şi-o bărbie”* reprezintă şi o încercare, dar şi zădărnicie.

Îngrijorat de soarta furnicii, dar şi de neliniştea *„stareţei furnică”*, Arghezi transmite mesajul poeziei : fiecare trebuie să se menţină în propriul său mediu fără să depăşească *„datul sorţii”*, firescul existenţei speciei. Poezia este accesibilă copiilor atât prin conţinutul ideatic cât și prin forma artistică. La nivelul lexicului sunt atât cuvinte cu sens propriu (furnică, vişin, crăci, făptură, magazie, greşeşti, ai rătăcit, merinde, drumul, dormi, carte, poezie, furnicar, etc.), cât şi cu sens figurat (*„gândul meu mâhnit”*, *„virgulă târzie”*). Pentru a creea o atmosferă familiară, caldă, poetul recurge la cuvinte, forme populare, expresii (*„va să zică”*, *„ o să vie”*, *„o să zică”*, *„o lipsi”*, *„iei drumul îndărăt”*), la elidarea unor sunete (*„un'te duci”*), la adresarea directă, prin verbe la persoana a doua (*„te-ai lămurit”*, *„ai rătăcit”*, *„te-ai suit”*, *„iei drumul”*, *„dormi”*, *„s-ajungi”*) şi pronume la persoana a doua (-*ţi*).

Lumea minusculă a lui Arghezi are un pronunţat aer domestic. Făpturile care se bucură cu precădere de atenţia poetului sunt pisica din sufragerie, dulăul din curte, greierele de sub perdea, furnicile din cămară, trântorii tăbărâţi pe felia de cozonac cu stafide a Miţurei. O intimitate cotidiană sudează acest univers. El gravitează în jurul gospodăriei, al îndeletnicirilor curente şi închipuie un fel de nucleu uman robust în centrul căruia stau afecţiunea între soţi, dragostea părinţilor pentru copii, micile satisfacţii ale vieţii familiale. Sentimentul dragostei împlinite face de fapt, din Arghezi, poetul boabei şi al fărâmei.

Valori morale și instructiv-educative

Poeziile despre vieţuitoare au un rol important în viaţa copiilor, pentru că, citind poeziile, aceștia pot învăţa să admire lumea înconjurătoare, să observe şi cele mai mici părţi ale mediului înconjurător, viaţa animalelor mărunte din care copii pot să invăţe. E bine să atragem atenţia copiilor asupra făpturilor mici ca să descopere ei înşişi frumuseţea lumii, a naturii, şi astfel să aibă dorinţa de a o ocroti. În multe poezii, la sfarşit, apare mesajul pe care autorul doreşte să-l transmită cititorilor:

„Nu ajunge, vream să zic
Să fii mare cu cel mic
Că puterea se adună
Din toţi micii împreună."
(*Talharul pedepsit*)

Prin lecturarea acestor poezii, se dezvoltă fantezia copiilor imaginând întâmplări cu animale. Limbajul poeziilor este pe înţelesul lor, îşi pot imbogăţi vocabularul şi cunoştinţele cu nume de animale (lăcustă, muscoi, bondar, catâr, stacoj, cuc, pitulici, scatiu, etc.), cu însuşiri ale lor (zdrenţuros, flocos, pungaş, nerod, zburdalnic, bălțat, pestriț), cu numele locurilor unde acestea trăiesc (stup, urdiniş, furnicar), cu numele hranei pe care acestea o consumă.

Poeziile despre vieţuiotoare se recomandă începand cu clasele a III-a şi a IV-a, când copiii pot deja să înţeleagă limbajul folosit de autor. Aceste poezii se pot accesibiliza în mai multe feluri. În clasele primare nu se fac analize de texte, dar oricum se poate discuta despre poezii pe baza unor întrebări simple.

De exemplu, la poezia *„ O furnică*”, se pot pune următoarele întrebări:

Ce făcea furnica?-aici elevii vor căuta toate verbele care exprimă acţiunea furnicii;

Cum era furnica?-copii vor căuta cuvintele, expresiile care descriu furnica;

Cine vorbea cu ea?

Oare furnica înţelegea ce îi spunea omul?

Tu înţalegi vorba animalelor?

Ce crezi, cum s-a simţit furnica în palma omului?

Tu ai ţinut vreodată o furnică în palme?

Tu cum te-ai simţi în palma unui uriaş?

Oare ce se întamplă în continuare cu furnica?

Tu cum ai fi procedat în locul omului care ţinea furnica?

E bine să faci rău unui animal? De ce?

Atl tip de exercițiu ar putea fi următorul:

Scrie o compunere cu titlul „Dacă aş fi furnică”.

Această temă se poate discuta şi în cadrul altor obiecte de studiu:

- la Științe, vorbind despre viaţa animalelor,
- la Desen, desenând furnica cu hrana,
- la Educaţie Civică, discutând despre relaţia om-animal, om –natură.

Pe lângă conţinutul poeziilor, putem să vorbim şi despre structura poeziilor, în general: strofă, vers, ritm. Copiii pot să facă deosebiri între poezii, observând caracteristicile poeziei, deosebirile şi asemănările dintre poezii.

În concluzie, poeziile despre vieţuitoare scrise de Tudor Arghezi sunt o comoară în literatura română, aşa cum afirmă şi Pompiliu Constantinescu: „*Arghezi nu-şi creează un univers de iluzii din materiale pretenţioase şi moarte, nici nu porneşte din piscul muntelui, ca să cadă în pivniţă. Modest, el observă miracolul vieţii, întrupat în copil, în gângănii, în plante, în păsări şi în omul umil. Lumea e atât de complicată, atît de concretă în fenomenele ei, încât poartă în ea însăşi marea semnificaţie a vieţii. Poetul nu inventează subiecte, teme grandioase, fiindcă ele există*”.

GEORGE TOPÎRCEANU (1886 – 1937)

Poetul și prozatorul umoristic îndrăgit de copii şi studiat în şcoală este muntean de obârşie, dar a devenit moldovean convins vieţuind la Iaşi. George Topîrceanu îmbină în creaţia sa clasicul şi modernul, luciditatea şi lirismul. Volumele de versuri ,,*Balade şi idile*”, ,,*Parodii originale*”, ,,*Migdale amare*” reprezintă un aliaj de umor şi sentimentalitate prefăcând ,,*în glume lacrimile amare*”.

Atunci când sunt lecturate, poeziile lui G. Topîrceanu invită copilul să participe sufletește la evenimentele lumii infime și delicate ale florilor și gâzelor. În cadrul operei autorului, baladele şi rapsodiile merită o atenţie cu totul deosebită. În multe rapsodii şi balade, autorul umanizează lumea plantelor şi a gâzelor, luând parte la durerile lor. Tema predominanta în poeziile lui Topîrceanu este accea a naturii și a viețuitoarelor, aducând o contribuție însemnată în lărgirea orizontului de cunoștinte al copiilor.

În volumele ,,*Balade vesele şi triste*” și „*Migadale amare*” sunt cuprinse şi poezii accesibile celor mici care prezintă câteva aspecte caracteristice ale unor vietăți îndrăgite de copii, cum ar fi: greierele, broasca, ariciul, iepurele etc. Cele mai cunoscute, încă din şcoală sunt: ,,*Balada unui greier mic*”, ,,*Rapsodii de toamnă*”, ,,*Balada chiriaşului grăbit*”, ,,*Primăvara*”, ,,*Rapsodii de primăvară*”, etc.

Astfel, „*Balada unui greier mic*” surprinde aspecte din natură la venirea toamnei. Este alcătuită din două momente: primul reprezintă o descriere a toamnei, iar al doilea cuprinde prezentarea micului greier surprins de anotimpul rece. Modalitatea principală a creării

atmosferei este personificarea, dar poezia se caracterizează şi printr-un grafism al imaginilor. Prima strofă, un catren, realizează introducerea în cadru pentru versurile următoare care sunt un prim-plan al toamnei:

„Peste dealuri zgribulite,
Peste ţarini zdrenţuite,
A venit aşa, deodată,
Toamna cea întunecată.

Lungă, slabă şi zăludă,
Botezand natura udă
C-un mănunchi de ciumăfai
Când se scutură de ciudă,
Împrejurul ei departe
Risipeşte-n evantai
Ploi mărunte,
Frunze moarte,
Stropi de tină,
Guturai...

Şi cum vine de la munte,
Blestemând
Şi lăcrimând,
Toţi ciulinii de pe vale
Se pitesc prin văgăuni,
Iar măceşii de pe câmpuri
O întâmpină în cale
Cu grăbite plecăciuni...”

Mişcarea pare a înceta, pentru ca imediat imaginea să se focalizeze asupra greierului:

„Din căsuţa lui de humă
A ieşit un grieruş
Negru, mic, muiat în tuş
Şi pe-aripi pudrat cu brumă.”

Diminutivele *căsuţă, grieruş*, alături de imaginile grafice realizează un portret miniatural în linii graţioase trezind duioşia. Se remarcă din nou o creştere a ritmului dar confruntarea se va desfăşura în lumea măruntă a gâzelor, între greiere şi furnică. Acest fapt nu diminuează însă cu nimic dramatismul momentului:

„Cri-cri-cri,
Toamnă gri,
Nu credeam c-o să mai vii
Înainte de Crăciun,
Că puteam şi eu s-adun
O grăunţă cât de mică,
Ca să nu cer împrumut
La vecina mea furnică,
Fi'ndcă nu-mi dă niciodată,
Şi-apoi umple lumea toată
Că m-am dus şi i-am cerut...”

Unind umorul fin cu melancolia, poetul observa cu atenție priveliștile naturii cu flora și fauna minusculă și atribuie greierașului sentimente omenești. Finalul aduce imagini care sintetizează conţinutul poeziei exprimând compasiunea poetului pentru mica vieţuitoare. Ultimele versuri răsună ca sunetul unei melodii triste, vestind parcă sfârșitul greierașului, care nu mai poate rezista frigului și umezelii de toamnă, acest final înduioșător fiind pe buzele tuturor copiilor:

„Dar de-acuş,
Zise el cu glas sfârşit
Ridicând un picioruş,
Dar de-acuş s-a isprăvit...
Cri-cri-cri,
Toamnă gri,
Tare-s mic şi necăjit!...”

Epitetul „gri” cuprinde simbolic trăsăturile caracteristice ale anotimpului ploios şi rece. Cele două părţi sunt alcătuite sintetic armonios. *„Balada unui greier mic*” face parte din poeziile cu viziune fabulistică, fiind în fapt o continuare a fabulei lui La Fontaine *„Greierele și furnica*”. George Topîrceanu preia motivul, accentuând liniile situaţiei tragice a greierașului.

În poezia *„Un iepure*” este surprins un moment de vanătoare în care imaginile se succed rapid, dramatic:

„Scurt, mohorul a foşnit...
şi spre neagra arătură
Într-o clipă s-a ivit
Un măgar miniatură”.

Lumea naturii trăieşte clipa de panică la dimensiunile umanului, nuanţat insă cu mult umor:

„Spre porumb acum s-abate...
Un scaiete zăpăcit
îl intreabă: - Ce e frate?
-Sunt teribil de grăbit!...”

Comparaţiile subliniază agerimea neobişnuită a celui înspăimântat care, în cele din urmă, reuşeşte să scape de urmările grave ale situaţiei.

Deşi cu un mesaj educativ deosebit, ,,*Câți ca voi!”* este o poezie atractivă prin situația plină de umor, ușor de sesizat de către copii. Cele două simboluri ale ogrăzii au atributele obișnuitului, notate de autor cu ironie fină prin cele doua epitete, iar gesturile lor se consumă în spațiul comun, familiar, dar nu realizează banalitatea situației, dimensionandu-și acțiunea hiperbolic:

„Sus, pe gardul dinspre vie,
O găină cenuşie
Şi-un cocoş împintenat
S-au suit şi stau la sfat:
- Ia te uită, mă rog ţie,
Cât de sus ne-am înălţat!...

Și deodată, cu glas mare,
Începură amândoi
Să cotcodăcească-n soare:
-Nimeni-nu-mai-e-ca voi!...”

Prin onomatopee și repetiție se subliniază mândria fară temei a celor doi. Răspunsul jucăușului pițigoi este menit să reașeze lucrurile în măsura lor:

„Dar de sus, din corcoduş,
Pitulându-se-ntre foi,
Mititel şi jucăuş,
Le-a răspuns un pițigoi:
-Câți ca voi !Câți ca voi !...”

G.Topîrceanu spre deosebire de Calistrat Hogas,indragostit numai de peisajul alpestru,scaldat in lumina zilelor de vara,s-a oprit asupra tuturor anotimpurilor.Titlurile unor poezii demonstreaza acest lucru: *„Rapsodii de primavara”, „Rapsodii de toamna”, „Rapsodii de vara”, „Noapte de iarna”*etc.

Coloristul și miniaturistul se conturează și mai mult în poeziile care iau ca pretext anotimpurile. Ca poet al anotimpurilor, G. Topîrceanu îmbina viziunea realistă cu fantezia, euforia cu melancolia. Baladele dedicate anotimpurilo includ fragmente descriptive excelente. Edificatoare sunt pagini ca acelea din „*Rapsodii de primăvară*”, și „*Rapsodii de toamnă*” în care finețea observației, umorul și plasticitatea expresiei formează un ansamblu evocator. Poetul vede natura pictural, în planuri mari sau pe porțiuni mici, întotdeauna cu senzațiile unui fin colorist. Vitalitatea naturii îi inspiră eroism și dragoste de viață.

G.Topirceanu nu este numai poetul amurgurilor reci ale toamnei, ci și al zilelor însorite de primavară, când:

„După-atâta frig și ceață
Iar s-arată soarele
De acum nu ne mai –nghează
Nasul și picioarele!”

,,*Rapsodii de primăvară*”, descrie cum, dupa o iarnă lungă, care a amorțit întreaga natură, oamenii simt nevoia să deschidă larg ferestrele, pentru a intra în casă soarele și vântul:

„Ferestre amorțite se deschid
Să intre-n casă soarele și vântul”

Primavara pare un vis fulgurant, prinzând viață dintr-o natură ce până atunci hibernase. Acum ea renaște, aducând calmul zilelor blânde, însorite și deodată întreaga lume se înviorează:

„Se-nalță abur moale din grădină.
Pe jos, pornesc furnicile la drum.
Acoperișuri veștede-n lumină
Întind spre cer ogeacuri fără fum.
Pe lângă garduri s-a zvântat pământul
Și ies gândacii - Domnului pe zid."

Prospețimea anotimpului se reflectă și în activitatea umană, a curațeniei de primavară cu mișcarea ei febrilă, trepidantă, sugerată prin versuri scurte, sacadate, imitând parcă rapida gestică a harnicelor femei:

„De prin balcoane
Și coridoare
Albe tulpoane
Fâlfâie-n soare.
Ies gospodinele
Iuți ca albinele
Părul le flutură
Toate dau zor.
Unele măturâ
Altele scutură
Colbul din pătură
Și din covor."

Primăvara își face apariția în toată splendoarea ei iar poetul reușește să descrie acest anotimp aducând în fața ochilor noștri un tablou plin de viață și voioșie. Cerul este de un albastru intens, ca o petală de *„Nu mă uita*", soarele proaspăt de primăvară strălucește printre florile de liliac, se vede zborul ușor, temător al unui gândăcel, iar puii de rândunică ciripesc voios:

„Cerul e-albastru
Ca o petală
De miozot.
Soarele crud în liliac,
Zbor subțire de gândac,
Glasuri mici
De rândunici”.

Au apărut bineînțeles și primele plante și flori ale primăverii:

„Viorele și urzici...”

Poetul se adresează cu uimire primăverii, întrebând-o de unde vine însoțită de minunatul său alai de flori, gâze și păsări:

„Primăvara din ce rai
Nevisat de pământeni,
Vii cu mândrul tău alai
Peste crânguri și poieni?”

Vântul de primăvară face o țesătură ușoară, specifică acestui anotimp personificat:

„Pogorâtă pe pământ
În mătăsuri lungi de vânt
Lași în urmă, pe câmpii,
Galbeni vii
De păpădii
Bălți albastre și-nsorite

De omăt topit abia,
Și pe dealuri mucezite
Arături de catifea”

Primăvara este imaginată ca o zâna care însuflețește natura, o trezește la viață, în urma ei apar bănuții de aur însuflețiți ai păpădiilor, bălțile albastre din zăpada abia topită în care se oglindește soarele, iar pe dealurile încă neînverzite, se văd arăturile ca de catifea care răstoarnă brazda cu plantele uscate de peste iarnă. Poetul descrie în această poezie frumusețile naturii la venirea primăverii.Viața care tresaltă în toate elementele naturii, ne umple sufletul de veselie, dragoste de viață și veselie. Întreaga poezie este un tablou plin de însuflețire și de culoare, animat de schimbările din natură și de viața care pulsează pretutindeni în jurul nostru. Poetul reușește să creeze o lume imaginară a micilor viețuitoare cu ajutorul epitetelor, enumerațiilor și al personificării.

În concluzie, poezia lui Topîrceanu aduce, în lumea copiilor, ritmuri deosebite, melodii ale naturii în durata anotimpurilor, imagini plastice de neuitat. Prin maniera în care abordează universul micilor viețuitoare, creațiile sale se aseamănă cu unele poezii ale lui Tudor Arghezi, unde animale, păsări, gaze, devin prilej de admirație și uimire

Valoarea instructiv-educativă

Aceste poezii constituie un mijloc de cunoaștere a unor aspecte ale vieții animalelor, a gâzelor, cât și o cunoaștere și o vizualizare mai bună a anotimpurilor. Multe poezii destinate copiilor, ca exemplu: ,,*Balada unui greier mic*”, ,,*Rapsodii de primăvară*”, ,,*Rapsodii de toamnă”, ,,Rapsodii de vară*” se pot folosi și la alte obiecte studiate la școlă. poezia ,,*Balada unui greier mic*” poate fi folosită, de exemplu, la ora de Abilități Practice, unde, din frunze uscate de toamnă, nuci și alte materiale naturale, se poate lipi pe un carton un greier posomorât. La ora de Educație muzicală se poate învăța cântecul cu același nume. Într-un mod asemănător se poate proceda și cu rapsodiile sus amintite.

Poeziile lui Topîrceanu au o valoare instructiv-educativă însemnată. Le trezesc copiilor preșcolari și școlari dorința de a observa mai atent natura, precum și viața din natură, contribuind astfel la dezvoltarea spiritului de observație. Copiii vor descifra și înțelege mesajul estetic și moral prin diferite procedee, metode adecvate vârstei, prin joc didactic precum și printr-un șir de întrebări precum:

Care este anotimpul tau preferat?
De ce tocmai acest anotimp? (explicați)
Cum este anotimpul toamna?
Cum vezi acest anotimp în „Balada unui greir mic”?
Ce sentimente ai față de greier?
Dacă ai putea, cum l-ai ajuta?
Cum poți să-ți ajuți un coleg?
Cum trebuie să ne comportăm unii cu alții?

Din poezia „*Rapsodii de toamna*”:
Ce animal ai vrea să fii: vrabie, broscoi, lişiţă, cocostârc sau țânțar?
De ce tocmai acest animal?
Deseneaza floarea preferată. Ce flori ai dori să ai în curte?(dezvoltarea vocabularului).

„Natura polarizează în exclusivitate lirismul lui Topîrceanu. Deşi avem de-a face cu un poet care a trăit aproape toată viața într-un oraș de provincie, natura nu intră în versurile sale sub forma grădinii publice, ci antenele sensibilității sale se întind dincolo de barierele orașului, receptând cu prospețime primenirea anotimpurilor. Topîrceanu nu este un peisagist clasic.Un poet ca el nu poate să fie închipuit pe un trepied, cu penelul într-o mână şi pânza bine fixată pe genunchi, așternând într-o compoziţie riguroasă colţul de natură de sub ochi. Trântit în iarbă,Topîrceanu se lasă în voia senzaţiilor de lenevire la soare, notând la întâmplare câte ceva, într-un caiet de schiţe. Mici impresii fără pretenţie.” (Dinu Pillat)

ELENA FARAGO (1878-1954)

Poeziile Elenei Farago sunt frumoase, se citesc cu plăcere de către copii și se pot memora uşor. Ele au un puternic caracter educativ. Autoarea urmăreşte nu numai să-i amuze pe copii, dar și să-i educe, să le formeze deprinderi bune de comportare şi trăsături frumoase de caracter. De asemenea urmăreşte să îndrepte, să corecteze unele deprinderi urâte, unele defecte.

În anul 1906 publică primul volum de poezii, intitulat ,,*Versuri”*, pe care, la îndemnul marelui savant Nicolae Iorga, autoarea îl semnează cu adevăratul ei nume, Elena Farago. Rând pe rând apar alte volume dedicate copiilor.Dintre acestea amintim: *Pentru copii* (1913), *Copiilor* (1913), *Din traista lui Moş Crăciun* (1920), *Să nu plângem* (1921). Poeta a scris şi lucrări în proză, povestiri destinate copiiilor. Cele mai importante sunt: *„Să fim buni*”, *„Într-un cuib de rândunici*”, *„Să nu minţi şi să nu furi*”, toate caracterizate prin trăsături educative importante.

În poezia *„O fetiţă cuminte*”, o fetiţă cuminte ştie să se comporte frumos, civilizat, respectuos. Ea îi îndeamnă pe toţi copiii să fie cuminţi, să nu-i supere pe ceilalţi şi să nu mintă:

„Cand un copil mic ca mine
Vorbeşte cum nu se cuvine,
Ori ţipă, zgârie şi minte
Ca un copil ce nu-i cuminte.
Eu mă gandesc că sunt mai mare,
Şi-l iau frumos pe lângă mine,
Şi il învăţ, cât pot de bine,
Să fie bun, cinstit, curat.”

O temă asemănătoare se găsește şi în poezia *„Doi fraţi cuminţi*”. Este vorba despre doi fraţi, care sunt foarte ascultători şi care nu se ceartă.

„Noi suntem doi fraţi în casă,

Şi nu ne certăm deloc,
Şi suntem tăcuţi la masă,
Şi cuminți în orice loc.”

Fraţii se joacă cuminţi pe afară, când timpul este frumos, iar când este timp urat, stau liniştiţi în casă. Mama este mereu cu ei, îi învaţă cum să se poarte, le vorbeşte frumos, şi le citeşte basme. Aceasta îi învaţă pe copii să fie buni, înţelegători şi milostivi cu cei sărmani.Toate sfaturile şi învăţăturile pe care mama le dă celor doi copii, au ca scop să-i facă cinstiţi, corecţi şi buni.

„Căci ea vrea să ne facă
Oameni buni şi drepţi ca ea.”

Prin numeroase poezii, autoarea urmăreşte să formeze la copii trăsături pozitive de caracter. Ia atitudine împotriva diferitelor obiceiuri şi deprinderi urâte, pe care le condamnă.

În poezia *„Căţeluşul şchiop*”, printr-un monolog al cățelului, poeta ia atitudine împotriva acelor copii care chinuiesc micile animale, care au obiceiul de a le lovi fără motive. Un căţeluş se plânge că a fost lovit de un copil rău, iar acum nu poate merge, ci sare în trei picioare. Copiii râd de el şi-l strigă *„cuciu şchiop*”. Căţeluşul este trist când îi vede pe fraţii lui alergând și jucându-se cu copiii. El stă singur şi plânge și-i admiră pe copiii cuminţi, îi iubeşte şi ar dori mult să se joace cu ei. Din păcate sunt şi copii răi ca acela care l-a lovit, iar acei copii îi sunt urâţi. Caţeluşul spune că ar putea să se răzbune, să-l muşte de picior, dar nu face acest lucru dorind să-i arate că el este mai bun deâat acel băiat cand l-a lovit:

„....aş putea să-l muşc odată
De picior , să mă răzbun.
Dar îl las aşa , să-l vadă
Răul , că un biet căţel
Are inima mai bună
Decât a avut-o el.”

În alte poezii, Elena Farago condamnă lenea şi pe cei leneşi, îndemnându-i pe copii să fie harnici. Poezia „*Bondarul leneş*” este un exemplu în acest sens. Este vorba despre o furnică mititică ce duce pe spate greutăţi mult mai mari decat trupşorul ei. Pe o cărare întalneşte un bondar plângând de foame. Furnica îi propune s-o ajute la cărat povara, oferindu-se să-i plătească bondarului pentru ajutorul dat. Dar bondarul refuză, jurându-se că nu poate munci. Atunci furnica, ce avusese milă de bondar la început, procedează foarte corect şi nu poate avea milă de un leneş.

„Vai de tine ! Ce ruşine
Leneşule cerşetor
Nici de milă , nici de silă
Nu ţi-aş da un ajutor.”

În poezia „*Doi prieteni*”, doi copii îşi povestesc întamplări, unul dintre ei ascunde diferite fapte rele, nu le recunoaşte, iar celălalt îi spune că orice s-ar întampla, nu poate să-i ascundă mamei nimic :

„Ba eu spun orice greşeală
Ei îi spun orice greşeală
Căci copilul care înşală
E urât şi prost
Şi de-ar fi chiar să mă bată
Pentru vina mea
N-aş minţi-o niciodată
Pe mămica mea.”

Întreaga operă literară a Elenei Farago este un exemplu de sensibilitate artistică. Ea s-a apropiat cu multă înţelegere de sufletul celor mici, şi frumoasele ei creaţii au încântat copiii de-

a lungul timpului, au ştiut să aducă bucurie în sufletul copiilor şi să-i facă mai buni şi mai sensibili. Din poeziile poetei, copiii învață să fie generoși și miloși cu cei mai puțin norocoși decât ei dar și cu viețuitoarele mici, învață să respecte natura și animalele, să-și respecte și să-și iubească părinții și să nu uite să fie mereu cuminți și buni.

OTILIA CAZIMIR (1894-1967)

Otilia Cazimir, figură cunoscută a literaturii dintre cele două războaie, a dedicat multe din versurile sale copiilor, prezentând, în placheta *Baba Iarna intră-n sat,* tablouri de natură din diverse anotimpuri. Pentru a face mai accesibilă micilor cititori descrierea peisajului, poeta folosește personificarea, umanizând natura. Concretizarea imaginilor răspunde necesității de a da copiilor explicații, accesibile lor, asupra aspectelor variate ale naturii. Pentru a apropia cât mai mult natura de sufletul copilului, scriitoarea umanizează viețuitoarele. În căminul păsărilor, toate lucrează cu zel la treburile gospodăriei: „codobaturile” mătură, ghionoaiele „spală rufe-n ploaie”, pitulicile „adună furnici”, rățuștele „răsucesc găluști”, iar cucul îndeplinește funcția de portar (*Un cămin de păsărele*). Harnica furnică apare în versurile poetei ca o „gospodină” grijulie, care se duce grăbită la moară, neavând timp de pierdut, deoarece i-a rămas „casa ne-ngrijită”, „rufele la soare” și „copiii cer mâncare” (*Gospodina*).

Pițigoiul, care după tradiția poporului este considerat ca o pasăre vioaie și prietenoasă, apare și în versurile Otiliei Cazimir, rostind vorbe pline de înțelepciune:

„Iaca, spun și eu minciuni!
Când e iarnă simț a vară.
Să fac iarna de ocară.
Vara strig: „Cârpiți! Cârpiți!”
Ca să știți
Să pregătiți
Și hăinuța ruptă-n coate,
Și cămara cu de toate!”

În versuri gingașe, Otilia Cazimir atrage atenția copiilor și asupra unor flori de pe câmp sau din grădină, atribuindu-le. de asemenea, calități omenești.

Păpădia care apare în cele dintâi zile de primăvară, iese prima din frunzișul putrezit, „să mai vadă ce-i pe-afară” întinzându-și floarea drept spre cer, dar curând, „când vede că nu-i glumă”,

„Că-i tot brumă
Și-i tot ger. -
Își adună pămătuf
În tecuța-i vătuită
Pentr-o zi mai potivită
Soarele călduț, de puf!”

Otilia Cazimir prezintă copiilor și tablouri de natură din diferite anotimpuri. Pentru a face mai accesibilă micilor cititori descrierea peisajului, poeta folosește personificarea, umanizând natura. Concretizarea imaginilor răspunde necesității de a da copiilor explicații simple asupra aspectelor variate ale naturii.

Iarna este zugrăvită asemenea unei babe urâte, care intră în sat „suflând în pumnii reci”, „scoțând pâclă pe poteci” și lăsând în urma ei

„Promoroacă și polei.
Pe ogoare.
Corbi și cioare
Prin păduri
Lupii suri.
Și de-a lungul drumului
Numai scama fumului...”
(„Baba Iarna intră-n sat”)

Venirea primăverii este sugerată copiilor prin vioiciunea și mișarea care domnește între micile vietăți: gândăceii „mărunți și roșii” au ieșit să doarmă la soare, iar cărăbușul, „cu barbă,

în hăinuță aurie, mândru și grăbit” vestește în lumea întreagă că „primăvara a sosit”. („De pe-o bună dimineață”)

Primăvara, „care aduce belșug în țară” este descrisă în versuri vesele și luminoase:

„Șiruri negre de cocoare,
Ploi călduțe și ușoare,
Fir de ghiocel plăpând,
Cântec îngânat în gând,
Sărbătoare...”
(„Pentru tine, primăvară”)

Versurile sprintene și vioaie au avantajul de a putea fi ușor memorate. Ele contribuie la îmbogățirea vocabularului și la dezvoltarea simțului estetic al copiilor. Simplă în expresii, clară, dar bogată în imagini concrete, cartea dedicată de Otilia Cazimir celor mici este una dintre lucrările reușite, de acest gen, din literatura noastră. Poeta observă cu atenție priveliștile naturii cu flora și fauna minusculă, redând în versuri delicate poezia micilor viețuitoare: Melcul, Licuriciul, Măcăleandrul, Furnica.

În poezia *Melcul,* Otilia Cazimir descrie în imagini pline de gingășie modul de viață și înfățișarea acestei mici făpturi. Inspirația acestei poezii este prilejuită de faptul că sub frunzele uscate din grădină poeta a găsit „o căsuță galbenă de culbec, ușoară cu lăuntrul alb și sec”. Făptura care stăpânise toată vara spiralele de calcar răsucit spre toamnă s-a retras singură, oblonindu-se, ca să moară în adăpostul ei.

Apoi este descris melcul: „cu trupul mic de gelatină”, care „și-a dus o vară-ntreagă prin grădină” „viața lui măruntă și timidă”, neavând drept adăpost împotriva intemperiilor naturii decât mica lui „găoace”, „atât de subțirică c-ar fi strivit-o-n palme un copil”. Astfel, cu căsuța lui în spate a alunecat „încet și fără spor”:

„Plimbându-și greu făptura lui gheboasă
Pe foi de brustur ori prin buruiene,

De-a lungul drumului lăsa, alene.
O dungă, lucitoare și cleioasă,
Ca să-și însemne drumul înapoi
Spre pâlcul cald și dulce de trifoi.
Și speriat la fiecare pas,
Strângânu-și trupul umed și vâscos
În coaja străvezie - pe o creangă la popas,
Părea un fruct sălbatic și apos...”

Numai când aude cântecul gingaș și încetișor al copiilor, melcul, purtat „ușurel” în mâna mică a acestora, „înșelat de glasul lor”,

„Și-a scos naiv cornițele la soare
Și-a privit încremenit de frică,
Cu ochii mici ca patru punctișoare”.

Poezia *Licurici* prezintă de asemenea o minusculă făptură din natură - licuriciul. Licuricii par adevărate bijuterii presărate „pe cărărușa dintre vii” de domnițe mici. Zâne din basme cu trupul ca de fum trec seara pe drum, lăsând în urma lor sclipirea de smarald a licuricilor. Finalul poeziei surprinde înfățișarea adevărată a licuriciului, când își pierde strălucirea de bijuterie:

„...Dibuitoare am cules,
Să mi-l închid în pumnul cald
Pe cel mai sclipitor smarald.
L-am dus în casă să-l înșir
Pe-un fir de-argint, ca pe-o mărgică.
Dar din minunea care-a fost
N-am mai găsit în palma mică
Decât o frunză de urzică,

Și de desubt, la adăpost.
Un gândăcel urât și prost
Pe jumătate mort de frică.”

ANA BLANDIANA (1942-prezent)

Anei Blandiana destinată copiilor inspiră, după cum o caracterizează Alexandru Philipide, „simpatie și încredere. Te îndeamnă s-o recitești și trece cu succes deplin proba recitirii.” În volumul „Întâmplări din grădina mea”, prin valorificarea categoriei estetice a miniaturalului, poeta avertizează pe micii cititori:

„...pentru că sunt extraordinar
De ocupată
Și nu-mi văd capul de treabă,
Vă scriu în grabă,
Pe o frunză de mărar (presată)
Cu un piciorș de furnică.
O cărticică foarte mică.”

(Ana Blandiana*, Întâmplări din grădina mea*)

Materialul poetic este compus din flori: „romanițele”, „stânjeneii”, „crăițele”, „cârciumăresele” sau „trandafirii”. Printr-o ingenioasă suită de personificări și interogații, poeta se întreabă, în poezia cu titlul omonim:

„Oare cum or fi florile
Când nu se uită nimeni la ele
Și se dezbracă pe furiș
Până la piele?
Cum or fi atârnând romanițele

Când își dau jos rochițele

Lor albe cu centură aurie,

Pe care toată lumea le știe?”

Din universul evocat, cu un lirism dens, deschis germinației din natură, miresmelor, culorilor etc nu lipsesc anotimpurile:

„Cine poate ști

De unde vine vara

Și încotro se duce

Cântând

Caravana ei verde și aurie?”

Paleta coloristică folosită „caravana ei verde și aurie”: „pepenii verzi”, „pardoseala purpurie” etc are darul de a potența prin epitete duble sau simple belșugul verii, precum și nostalgia poetei față de copilărie, ca simbol al purității și optimismului.

„Unii zic c- ar veni

Din bostănărie,

Că se naște în pepenii verzi

În miezul lor

Strălucitor

Ca un palat luminat

De rubine”.

....

Dar mie

Mi-a spus o fetiță cuminte

Că-și aduce aminte

Cum vara vine din copilărie

Și cum

Ia miros de lapte, de fân și de fum,
Aluneci de-aici
Trasă de fluturi, de buburuze și de furnici
Înspre bunici."

Un adevărat antropomorfism liric întâlnim și în al doilea ciclu, autoarea reușind, printr-o ingenioasă transfigurare artistică să atribuie lucrurilor, animalelor și fenomenelor naturii caracteristici și sentimente omenești - Motoșel și Botoșel din poezia cu titlu omonim, frați gemeni:

„Nu-i deosebeam decât
După-o dungă de pe gât
Iar alteori, mai degrabă
După-o pată de pe-o labă".
(Ana Blandiana, Alte întâmplări din grădina mea, București, Ed. Ion Creangă, 1983)

Botoșel era egoist și răutăcios:
„Numai când făcea vreun rău
Era leit frate-său...și suav, cu glas înalt
Se jura că-i celălat;
Pe când bietul Motoșel
Lua bătaie pentru el."

Deosebindu-i și inițiala numelor, poate atrage atenția copiilor asupra necesității de a-și recunoaște greșelile, de a fi cinstiți și demni. Epitete ca: „suav cu glas înalt"; „bietul Motoșel" etc sunt modalități artistice simple, accesibile pentru înțelegerea mesajului artistic. În „Cuvânt înainte", actul creației este văzut asemenea unui joc distractiv.

Obsevați adresarea directă:

„Poate vă întrebați, copii

Ce caut eu cu vorbele printre jucării

Și de ce vin încărcată cu rime

Când nu m-a chemat aici nime,

....

De fapt eu nu caut decât un loc

Unde-aș putea să mă joc;

Și să mă joc cu litere și cuvințele

Cum vă jucați voi cu basmele în bucățele."

În ,,Secret", variația tonului, oralitatea stilului, umorul, prezența diminutivelor etc contribuie la dezvăluirea unui „mister" în legătură cu Arpagic, pisoiul care „...are în fiecare/ Ochi câte un felinar" și „un comutator ascuns/ în lăbuța dreaptă din față (...) Și în lăbuța stângă din spate". În aceste versuri își fac loc ironia, aluzia transparentă, simbolurile ușor descifrabile având un sens alegoric: Arpagic este dotat cu „o electricitate specială", numită în lucrările de specialitate motano-arpagicală, motiv pentru care a fost luat „pentru școala cea nouă;/ Și dată fiind criza mondială de energie,/ Mi l-au luat pe vecie." (Cornelia Stoica, Eugenia Vasilescu, 1998)

La aceeași recuzită ironică fac aluzie și versurile poeziei „Scrisoare". Un copil trimite soarelui o depeșă. Observați folosirea adresării directe:

„Mult stimate astru auriu,

Sau mai simplu, dragă Soare.

M-am hotărât să-ți scriu o scrisoare

....

Să mai stai vreo două luni pe loc,

Să rămână vara neschimbată,

Iar de-ți va fi greu ca o răsplată,

Iarna poți să nu mai vii deloc.

....

Sau și mai grozav ar fi - știi cum? -
Să țină vacanța - acum vreo zece ani...
Pentru școală, iarnă, frig, oricum
E destulă vreme când vom crește mari”

GELLU NAUM (1915-2001)

În „Cartea cu Apolodor”, poetul Gellu Naum, povestind în versuri întâmplări atrăgătoare ale pinguinului Apolodor, transmite copiilor numeroase cunoștințe din domeniul geografiei.

„Grăsuț, curat, atrăgător, în fracul lui strălucitor”, pinguinul Apolodor stătea la circ, în Târgul Moșilor, „pe gheața unui răcitor”. Dar, făcându-i-se dor de frații lui din Labrador, a fost dus de un avion bimotor și lăsat cu parașuta, dar nu a ajuns în Labrador, ci la Capul Nord. Pe când stătea „posomorât” și „gânditor”, „tăcut și trist”, „fără busolă, fără hartă”, a fost îmbarcat de pescadorul Meteor și, după ce a străbătut Alaska, rece și pustie, s-a îndreptat spre Labrador. În drum însă, Castorul Bursuk, care „se bizuia pe vechi/ tratate/ pe tomurile studiate, / pe manuscrise, pe citate/,” i-a spus că Familia Apolodor s-a stabilit la Polul Sud. De aceea Apolodor s-a îndreptat spre sud, străbătând Canada, trecând de-a lungul Statelor Unite, poposind apoi în valea râului Missouri. În orașul Saint Louis - Apolodor a fost crezut marțian. Aici, membrii Asociației „Amicii armei nucleare” s-au sfătuit și au decis:

„Acest străin va fi trimis
S-arunce-n fiecare țară
O mică bombă nucleară.
În misiunea lui secretă
Va fi trimis cu o rachetă.
De va ieși, cumva, război,
Suntem nevinovați, firește:
Străinul nu e de la noi.
Ce face el: nu ne privește.

Vom da, la vremea cuvenită
Anunț, că banca împrumută,
Oricare țară pustiită
(Dobândă nouăzeci la sută).”

Încuiat într-o rachetă plină cu bombe nucleare, Apolodor a provocat o explozie, dar el a scăpat ca prin minune, a fost pescuit de doi negri și transportat cu bacul până la portul New-Orleans.

De aici s-a îmbarcat pe un alt vapor „și, rătăcind mai multe zile în largul Mărilor Antile, prin Marea Caraibilor”, Apolodor a ajuns la Ecuator, plutind cu un colac. Apoi, pe vasul modest al unor pescari din Uruguai, a zăbovit în Argentina, iar de aici, îndreptându-se spre sud, Apolodor a ajuns în Antarctica, printre ghețari, „și-a debarcat, triumfător, /Pe gheața Golfului Terar”. Aici a reîntâlnit „tot neamul lui Apolodor”.

„Și l-au primit, la debarcare.
Bunicul Apolodorin
(cel mai în vârstă pinguin)
Și mama, Aplodorica
(o pinguină, atâtica...)
Și tata, Apolodorel
(Un pinguin, mărunt și chel)
Și unchiul Apolodorini
Și neamurile, și vecinii...”

Dar curînd pe Apolodor l-a cuprins dorul – de data aceasta de prietenii de la București - și a plecat din nou la drum. După multe rătăciri pe urmele lui Magelan, „prin continentul african”, prin Mediterana și Bosfor, s-a reîntors la București:

„De-atunci voios și zâmbitor
Stă iar la circ Apolodor

Pe gheața unui răcitor,
Dar nu în Târgul Moșilor.
Pe cât se pare, s-a mutat...
Adresa Circului de Stat.”

Multiplele peripeții ale pinguinului Apolodor, interesant și atractiv povestite, sunt prilej de instruire pentru copii, care, urmărin călătoria lui, își îmbogățesc cunoștințele geografice.

Poezia constituie unul din sectoarele cele mai bogate ale literaturii pentru copii. Muzicalitatea versurilor îi atrage pe copii încă din primii ani ai vieții. Concizia cu care sunt redate fapte, idei, tablouri sau sentimente constituie un motiv de prim ordin pentru care poeziile nu numai că sunt ușor accesibile copiilor, dar le și memorează cu destulă ușurință. Poeziile pentru cei mici au o tematică deosebit de variată, poeții abordând cele mai diferite subiecte inspirate din surse multiple și diferite. Având o tematică variată, poeziile pentru copii cuprind o complexitate de idei și sentimente și de aceea au o deosebită valoare instructiv-educativă și artistică.

CAPITOLUL AL V-LEA

Fabula - creație epică în versuri pentru copii

5.1. Fabula: Grigore Alexandrescu *(Greierele și furnica, Boul și vițelul, Corbul și vulpea, Lupul și mielul,)*, Tudor Arghezi *(Tâlharul pedepsit)*, Alecu Donici (*Musca la arat)*

Etimologic, cuvântul „fabulă” provine din limba latină unde înseamnă povestire scurtă, alegorică, în proză sau versuri prin care erau satirizate anumite forme de comportament şi unde acţiunea era pusă pe seama animalelor, a plantelor sau a obiectelor.

S-a crezut multă vreme că țara de obârșie a fabulei este Grecia antică, Esop fiind considerat ,,părintele fabulei”, prin marea circulație pe care specia a avut-o Esopia. Izvoarele scrise fac însă dovada că până la Esop fabula a fost cultivată în Orient, de unde s-a răspândit cu timpul până în Grecia antică, iar de aici în totată Europa. Chiar dacă fabula, în genere, și principalele ei motive s-au făcut cunoscute pentru prima dată în Orient, meritul de a ridica specia fabulei pe culmi nebănuite până atunci îi revine sclavului grec Esop, care a trăit în secolul al VI-lea î.Hr și a fost socotit de către greci drept creatorul fabulei. Cu toate că în fabulele lui Esop se întâlnesc și motive orientale, fapt reflectat de însăși existența, printre eroi, a unor viețăți care aparțin altor teritorii decât acela al Greciei (crocodilul, leul, cămila) se poate afirma că, prin Esop, limba și poporul grec au dat fabulei cea mai mare strălucire.

Cel mai important autor latin de fabule a fost Phedru care a trăit în timpul împăraţilor Augustus şi Nero şi a scris 123 de fabule, inspirându-se din Esop. Cel care a revoluționat, cu adevărat, străvechiul gen al fabulei a fost Jean de La Fontaine. Scrise în perioada clasicismului francez, creaţiile acestuia sunt fabule inspirate tot din Esop dar și din poetul elin al antichității Babrios, cel care a pus în versuri fabulele esopiene. Fabulele lui La Fontaine diferă de cele ale lui Esop în ceea ce privește structura. Fabulistul francez schimbă raportul dintre morală și narațiune. Astfel, în timp ce la fabuliștii antici accentul cădea pe morală, partea narativă având un rol secundar, La Fontaine dă prioritate povestirii, morala fiind exprimată în doar câteva versuri, câteodată numai unul, sau absentă, reieșind implicit din conținut. Mai mult decât atât, La Fontaine așează uneori morala chiar în fruntea fabulei, pentru a atrage atenția asupra

semnificației peripețiilor ce urmează să fie narate (*Lupul și mielul, Iepurele și broasca țestosă).* Marele fabulist francez reușește în cele 12 volume de fabule ale sale transpuneri magistrale ale faunei în trăsături și caractere umane: leul reprezintă forța și maiestatea; vulpea reprezintă șiretenia și lingușirea; iepurele – teama; mielul – blândețea; furnica – hărnicia, etc.

Dintre fabuliştii români se detaşează prin creaţiile lor Grigore Alexandrescu, Anton Pann, (Alecu) Alexandru Donici, Tudor Arghezi şi Aurel Baranga. Fabula a pătruns adânc în patrimoniul literaturii pentru copii din țara noastră și a fost caracterizată de T. Arghezi, el însuși autor de fabule și traducător iscusit din La Fontaine, în *Prefață* la *Fabulele* rusului Krâlov:

„Fabulă se cheamă vechea corcitură
Dintre pilda bună şi caricatură:
O minciună blândă-n care se prefac
Hazurile snoavei scurte-n bobârnac
Încă de pe vremea robului Esop.
N-a fost încercată fără tâlc şi scop
Şi întotdeauna, de la el încoace.
Ea în loc de oameni pune dobitoace.
Le dă grai şi slavă şi dregătorii.
Ca-ntr-un basm anume scris pentru copii.
Arătând că vite, fiare, târâtoare
Se-nrudesc cu omul, mai cu fiecare;
Că-i făţărnicie şi-ntre animale:
Sunt al Dumneavoastră, sluga Dumitale.

Din poeţii droaie, neaoşi sau străini.
Fabuliştii-n lumea toată sunt puţini.
Ca să dai de dânşii, trebuie să sări
Peste câte două, trei şi nouă ţări,
Şi atunci, fumându-şi pipa şi tutunul,

Într-un colţ de lume dai de-abia de unul.
Genul, cum se zice,-i rar şi greu, şi cere
O întorsătură-n punctul de vedere
Şi prin glumă crudă, spre deosebire,
Fabula-şi petrece firul ei subţire.
Numărând pe nume, fabuliştii nu-s
Decât cinci sau şase, şi Krâlov e rus."

Structura compoziţională a fabulei se distinge prin două părţi: prima este dezvoltată şi cuprinde relatarea evenimentelor din lumea animalelor, fiind o povestire alegorică; partea a doua cuprinde morala sau învăţătura care se desprinde din povestire. Dacă în prima parte scriitorul este narator, în cealaltă el devine un moralist care meditează asupra întocmirii strâmbe a lumii pe care o satirizează. Cele două părţi nu au o succesiune fixă. De exemplu: fabulele lui Alexandrescu se termină cu morala, pe când unele din fabulele lui La Fontaine încep cu morala sub forma unui enunţ, care apoi este ilustrat printr-o povestire.

Povestirea imaginată din lumea animalelor descrie aspecte ale universului uman, iar prin alegorie sunt surprinse calităţile, defectele, sau viciile precum zgârcenia, laşitatea, răutatea, timiditatea, prostia, orgoliul, etc. Unele dintre aceste trăsături, la care se face aluzie, sunt prezente şi în fabulele francezului La Fontaine: *„Greierele şi furnica", „Corbul şi vulpea", „Lupul şi mielul"*, *,,Vulpea și strugurii", ,,Broasca și boul",* etc.

Fabula *„Greierele şi furnica"* a fost interpretată ca o satiră îndreptată contra leneşului care nu se îngrijeşte să-şi adune cele necesare traiului şi contra celor zgârciţi care refuză să-i ajute pe cei năpăstuiți. Aceeași fabulă apare la mai mulți autori, cu mici diferențe de formă și fond. Pentru francezul La Fontaine, furnica este simbolul hărniciei și al prevederii, iar greierele întruchipează neprevederea. La T. Arghezi, alegoria capătă proporții atunci când poetul descrie cămara îmbelșugată a furnicii:

„Muşuroiul sta clădit,
Plin cu tot ce-ai fi râvnit.

Magazia cu făină
Era sub o rădăcină;
Şi, la rând, în multe caturi,
Erau saci cu mei pe paturi.
Adunaţi într-o firidă,
Sâmburi roşii de stafidă.
În dulap şi-ntr-un sertar,
Mălai galben şi zahar.
Ouăle cu coaja mică
Erau ouă de furnică,
Căci cumetrele îşi fac
Prăjituri şi cozonac.
Într-un beci închis cu scoabe,
Boloboace: struguri boabe.
Vasăzică un belşug
Rânduit cu meşteşug."

În viziunea parodică a lui M. Sorescu, fabula *Greierele și Furnica* apare sub forma unui dialog între cele doua personaje: greierele este violent și nervos pe furnica zgârcită pe care o bate pentru a o determina să fie cooperantă :

„Surioară dragă, am…
Am venit să-mi dai şi mie…
Pân' la primăvară…
- N-am.
- …un grăunte… ai o mie.
- N-am.
- Dar toată lumea ştie:
E doar lucru cunoscut.

- Am, da’ nu vreau

să-mprumut!

Astă-vară ce-ai făcut?

- Am cântat…

- Acuma joacă!

- Îmi e foame, c-aş juca…

- Joacă…

- Nu mă enerva,

Că-s nervos… îmi dai, or…

- Ba.

- Eşti zgârcită…

- Mă închin.

- da’ o să te-ntind puţin.

Şi-agăţând vioara-n grindă

Greieru-nşfăcă furnica

Şi-ncepu „să o destindă”.

Şi-a bătut-o zdravăn, vere!

Apoi s-au oprit. Tăcere.

Amândoi stăteau ca muţi.

- Ei, acuma mă-mprumuţi,

Surioară?

- Cu plăcere.”

Tot din creația fabulistului francez amintim *„Corbul şi vulpea”* unde sunt ridiculizate câteva defecte umane: lăcomia şi viclenia vulpii, naivitatea şi plăcerea de a se lăsa linguşit în ceea ce-l priveşte pe corb. Fabula începe cu povestirea alegorică în care apare vulpea, atrasă de mirosul cașcavului furat de către corb, și încearcă, prin cuvinte măgulitoare, să-l convingă pe acesta sa scape cașcavalul din plisc:

„- Măria ta, îi zise, - să trăiești!
Că tare mândru și frumos mai ești.
De-oi fi la ghiers cum te arăți la pene,
E lămurit, cu ochi și cu sprâncene,
Nu vreau să mint, dar nici nu vreau să neg,
Că ești minunea codrului întreg.”

Corbul se lasă păcălit de cuvintele magulitoare ale vulpii și, dorind să-i arate cât cântă de frumos, scapă cașcvalul din plisc. La final, vulpea formulează însăși morala fabulei:

„Lingușitorii se înfruptă de la cei
Ce cască gura ascultând la ei.”

Altă fabulă *„Lupul şi mielul”*, începe cu morala: *„dreptatea e de partea celui tare”*, iar păţania mielului ilustrează această lipsă de importanță a argumentelor celui slab în fața celui puternic. Fabula condamnă viclenia şi cruzimea lupului, scoţând în evidenţă nevinovăţia mielului:

„Dreptatea-i totdeauna de partea celui tare;
V-o dovedește-această întâmplare.
Venise să se-adape mielul blând
În unda cristalină a apei curgătoare,
Când se ivi deodată din crâng un lup flamând,
Plecat la vânătoare.”

Grigore Alexandrescu

Grigore Alexandrescu ramâne cel mai de seamă reprezentant al fabulei în literatură noastră. Unele din fabulele lui sunt traduceri din La Fontaine (*Catârul ce-și laudă nobilitatea, Măgarul răsfățat*) și Florian (*Privighetoarea și păunul, Vulpoiul predicator, Papagalul și celelalte*

păsări). Dar Alexandrescu creează multe fabule originale: *Câinele izgonit, Privighetoarea în colivie, Boul și vițelul, Mierla și bufnița, Pisica sălbatică și tigrul, Iepurele, Ogarul și copoiul, Corbii și barza* etc.

În fabulă, originalitatea nu constă numai în noutatea temei, ci în puterea de adaptare a acesteia la realitățile locale. În acest sens, sunt originale și fabulele *Privighetoarea și măgarul* (după Krâlov), *Toporul și pădurea* (după fabula lui La Fontaine *Pădurea și tăietorul de lemne*), *Dreptatea leului* (La Fontaine: *Animalele bolnave de ciumă*) etc.

Autorul a introdus fabule noi sau reeditate, în toate volumele sale ulterioare (Poezii 1838, Poezii 1842, Suvenire și impresii, epistole și fabule 1847, Meditații, elegii, epistole, satire și fabule, 1863).

În procesul reproducerii succesive, ca și celelalte poezii ale lui Alexandrescu , fabulele au suferit unele modificări, vizand mai ales concentrarea și precizarea expresiei sau „modernizarea" vocabularului.

Fabulele lui Grigore Alexandrescu folosesc drept surse pe Florian, La Fontaine, Krâlov, Voltaire și alți fabuliști încă neidentificați, dar sunt adaptate în mod vizibil la realitățile românești.

Fenomenul se poate observa atât în tematica (acțiunea multor fabule se întemeiază pe tensiunea între stăpânitori și supuși, parvenitismul - social și intelectual - ocupă în ele un loc privilegiat, în unele cazuri pot fi decelate aluzii politice pe care contemporanii le-au sesizat și la care au reacționat), cât și în elementele de decor și de vocabular: fabulele lui Alexandrescu sunt o adevarată „comedie a vremii" în travesti animalier. „Personajele” desemnează uneori categorii umane determinate mai ales moral și intelectual (Cucul, Privighetoarea și măgarul, Măgarul răsfățat etc), dar de cele mai multe ori deghizează aluzii politice ori constatarea unor fenomene sociale caracteristice mijlocului de veac al XIX-lea.

În acest al doilea caz, leii și pardoșii, urșii și elefanții, lupii, vulpile și alte răpitoare, pe de o parte simbolizează fie pe capul statului, fie clasa domnitoare, avidă să profite de superioritatea pe care i-o dă averea sau forța brutală; oile și iepurii, câinii și măgarii, șoarecii, găinile reprezintă în schimb, categoria truditorilor, pe cei mici, muncitori și obijduiți, suferind în tăcere sau încercând - rareori cu succes – să-și facă dreptate. Dibăcia autorului se dovedește

tocmai prin capacitatea sa de a concilia adresa contemporană a fabulei si exigențele viziunii generalizatoare a realității.

Actualitatea subînțelesurilor nu impietează asupra operației de clasificare morală, ceea ce conferă fabulelor nu numai aplicabilitate într-o serie întreagă de situații similare, ci și interesul permanent în calitate de documente asupra psihologiei umane. Fabulele care au drept protagonist principal pe capul statului *(Dreptatea leului, Lupul moralist, Elefantul* ș.a*),* vizând în mod evident guvernările contemporane (pe cea a lui Dimitrie Alexandru Ghica mai ales), accentuează asupra instinctelor tiranice și a incompetenței celor de care depinde bunăstarea și chiar viața poporului.

Alexandrescu are însă în vedere și fauna numeroasă a demagogilor care se folosesc de nemulțumirile îndreptățite ale supușilor pentru a parveni *(Vulpoiul predicator)* sau fac, în același scop, parada de sentimente democratice *(Câinele și cățelul).* Sunt surprinse și tipuri condiționate în același timp social și intelectual-moral, cum ar fi cel al descendentului degenerat care se laudă cu vechimea stirpei și meritele strămoșilor (Catârul ce-și lăuda nobilitatea, Pisica sălbatică și tigrul) sau cel al proaspătului parvenit, caracterizat prin ostentația noilor obiceiuri și respingerea precipitată a tot ceea ce-i poate aduce aminte de originile umile *(Boul și vițelul).*

Unele fabule tratează probleme mai generale, cum ar fi aceea a biruinței adevărului *(Oglindele),* a responsabilității morale față de propriul popor *(Toporul și pădurea)* sau a curajului necesar pentru a-ți asuma riscurile inevitabile ale progresului *(Mierla și bufnița).* Din inventarul tematic al fabulelor nu lipsesc nici problemele literare *(Privighetoarea și măgarul)* sau parabola de strictă actualitate *(Porcul liberat).*

Toate fabulele se caracterizează prin ascuțimea observației critice (de obicei ironică, mai rar sarcastică, niciodată însă trivială), prin exprimarea concisă, îndemanarea de povestitor, dar și de mânuitor al dialogului pe care o demonstrează autorul, prin capacitatea acestuia de a caracteriza personajele prin câteva cuvinte ce relevă o întreagă psihologie, prin rapiditatea și pregnanța formulărilor dintre care unele au trecut în proverb *(„slavă strămoșească pe strămoși cinstește", „eu voi egalitate, dar nu pentru căței", „un bou ca toți boii", „s-a schimbat boierul, nu e cum il știi"* ș. a. m. d*.).* Aerul de detașare, seriozitatea mimată cu care scriitorul își urmărește

personajele, contribuie la întărirea efectelor comice. Alexandrescu povestește cu dezinvoltură pățaniile animalelor sale, atribuindu-le însușiri umane și mizand pe confuzia permanentă a planurilor, pe echivocul astfel creat în anumite situații.

Autorul variază formulele arhitectonice ale bucăților, obținând efecte remarcabile din adaptarea sau chiar contrazicerea stercolipiilor genului. De la principalul sau model, La Fontaine, Alexandrescu a învățat, de pildă, manevrarea liberă a moralei, pe care uneori o plasează la începutul fabulei *(Iepurele, Ogarul și copoiul, Mierla și bufnița),* sau o înlocuiește cu formularea unor adevăruri generale sau constatări de „înțelepciune batrânească" intercalate în chiar cursul narațiunii *(Boul și vițelul),* iar alteori o suprimă cu totul, mizând exclusiv pe evidența caracterului ilustrativ al întâmplării povestite *(Câinele izgonit, Vulpoiul predicator).* Chiar și atunci când recurge la formula „clasică" a concluziei moralizatoare din final, Alexandrescu știe să varieze amănuntele punerii în pagină, în așa fel încât cititorului să-i fie evitată impresia de monotonie. În unele cazuri morala e inclusă în cuvintele unui personaj *(Cainele si măgarul)*, alteori autorul e cel care semnaleaza echivalența planurilor animalier și uman, „traducând" astfel semnificația întâmplării narate *(Șoarecele și pisica)*, sau exprima concluzia în chiar termenii fabulei, formularea metaforică facând-o și mai frapantă *(Lupul moralist)*. Aceeași inventivitate o dovedește Alexandrescu și atunci când este vorba de formulele introductive ale fabulelor. Începutul acestora se face de cele mai multe ori „ex abrupto", fie prin relatarea cuvintelor unui personaj *(Ursul si vulpea, Cainele si catelul)*, fie, mai adesea, prin prezentarea personajelor principale *(Soarecele si pisica, Cucul, s.a.)* sau prin enuntarea situatiei care va duce la desfasurarea ulterioara a evenimentelor *(Dreptatea leului, Magarul rasfatat).*

In unele fabule autorul se preface a circumscrie intriga pe un plan mai larg, indicand epoca sau locul unde se va petrece actiunea, dand insa intotdeauna indicatii extrem de generale si de vagi, ceea ce subliniaza reprezentativitatea istoriei si extensia valabilitatii concluziilor. Alexandrescu apeleaza insa si la formule de „incipit" mai speciale: trimiterea la „surse", cu efectul de a impinge intamplarea intr-un vag temporal si literar ce-i confera atribute de basm *(Nebunia si Amorul, Oglindele)*, sau introducerea digresiva, in care autorul se lasa parca in voia placerii de a broda pe tema data, rasfatandu-se in detalii si evidentiind astfel placerea „spunerii" si caracterul estetic al textului *(Toporul si padurea).*

Autorul recreeaza aproape intotdeauna in fabulele sale situatia clasica a povestirii, care presupune comunicarea cu un cerc de auditori. Aceasta comunicare el izbuteste s-o mimeze printr-o serie de procedee atat de firesc strecurate in texte, incat devin aproape imperceptibile. Alexandrescu se adreseaza in majoritatea cazurilor direct lectorilor sai, a caror prezenta patrunde in text prin intermediul pronumelor si formelor verbale de persoana a doua plural, asociate adesea intr-un joc complex si subtil celor de persoana intai si creand astfel solidaritatea autor-cititor, atat in procesul edificarii naratiunii, cat si in acela al extragerii sensurilor ei morale.

Dar manifestarea cea mai vie a geniului său fabulistic o constituie poanta, ce intră de cele mai multe ori în ţesătura replicii. Efectul ei provine din elementul surpriză, un fel de lovitură de teatru. În *Lupul moralist*, când partida părea câştigată de oratoria chinuitorului, vine întrebarea vulpii. Poanta conţine alteori sintetic opoziţia între aparenţă şi esenţă din întâmplarea cu tâlc etic, cum e vestitul enunţ: *„Că voi egalitate, dar nu pentru căţei”,* enunţ ce poate circula şi fără a fi cunoscut restul fabulei, ca rezumat de sine stătător al unei expuneri de principii. În fine, poanta se poate obţine printr-un comentariu sugestiv al unui personaj martor: *„S-a schimbat boierul, nu e cum îl ştii”*. Am amintit doar câteva poante a căror putere artistică a fost atât de mare, încât au intrat demult în limbajul curent.

Alexandrescu îşi potenţează fabula cu ironia dramatică sau verbală, cu subtilitatea comică a dialogului şi monologului, făcând, prin intervenţiile sale ca narator, de multe ori cu ochiul cititorului. Toate aceste mijloace ale ironiei stabile, cum denumeşte Wayne C. Booth ironia care implică o perspectivă de ameliorare, el le pune în slujba mobilizării morale a publicului, fiind călăuzit de idealul său de artist luptător, încrezător în eradicarea racilelor din societatea vremii, pe care le dezvăluie. Aşa cum sesiza Pompiliu Eliade, spre deosebire de fabula lui La Fontaine, care critică defecte ale omului - chiar dacă se referă şi la cele ale epocii lui Ludovic al XIV-lea - pentru că vrea să scoată în evidenţă cusururi eterne şi să pledeze pentru acel bun simţ ce te face să accepţi injustiţiile deoarece *„aşa e viaţa”,* Alexandrescu deschide ochii opiniei publice chemând-o la acţiune. Izbucnirea din *Elefantul* stă mărturie acestei concepţii, care apare şi sub indemnul în formă de interogaţie retorică din Mierla şi bufniţa: *„Dar ia spune-mi, vecină, / Daca măcar cercarea tu nu faci vreodată / Să scoţi cel puţin capu din*

noaptea-ntunecată, / Apoi cum te-i deprinde cu soare, cu lumină?". În fabula sa, Alexandrescu este, ca şi în întreaga-i operă, după cum ii caracteriza Lovinescu, *„un poet al viitorului, al progresului, al prefacerilor sociale".*

Nu lipsesc din text nici unele din reflexele verbale caracteristice ale povestitorului: interjectia predicativa *"iata",* adverbele cu functie rezumativ-conjuncti-va *"asa*"," astfel", explicativul *"adica"*. Cititorului i se instileaza astfel in mod subtil felul de a gandi al autorului, in asa fel incat concluziile dorite de acesta din urma sa-i apara drept creatii ale propriului rationament. Dialogul ocupa si el un loc important in fabulele lui Alexandrescu, luand nastere din povestire (fapt ce se reflecta in legaturile lor sintactice, prin conjunctii si verba dicendi) si fiind destinat sa dea mai multa vioiciune si „prezenta" unor pasaje.

In alcatuirea dialogului se vadeste priceperea autorului de a localiza fabulele prin vocabular, precum si spiritul sau de observatie, capacitatea de a surprinde intorsaturile de fraza caracteristice nu numai pentru o anumita epoca si tara, ci si pentru o anume mentalitate: discursul leului din *Dreptatea leului* sau cel al lui Samson in *Cainele si catelul* sunt exemple ilustrative in acest sens.

In dialoguri, ca si in ansamblul fabulelor, vocabularul lui Alexandrescu e bogat, ingloband iara ostentatie neologisme si cuvinte invechite. Stilul are calitatile oralitatii, fara a avea si defectele ei: natural si vioi, evita insa orice prolixitate, ironic sau sarcastic, fara cea mai mica vulgaritate. Versul cunoaste o evolutie, de la primele fabule scrise intr-un metru uniform si monoton, la cele din perioada de maxima putere creatoare, in care scriitorul adopta o prozodie libera, supla, modificandu-si masura stihului si ritmul dupa curgerea gandului sau suita peripetiilor evocate.

In general vorbind, in fabule Alexandrescu se dovedeste un scriitor matur, stapan pe spiritul de observatie si pe instrumentul limbajului, capabil sa varieze aproape la nesfarsit posibilitatile in aparente atat de limitate ale speciei. De aceea creatia lui ramane pana azi un model al fabulei romanesti, al carui exemplu a fost fructificat de toti urmasii.

Cea mai cunoscută fabulă a sa, accesibilă copiilor, este *„Câinele şi căţelul"* în care autorul îi satirizează pe demagogi. Aceştia sunt reprezentaţi prin Samson, dulăul de curte, care ţine un discurs despre egalitate şi îşi exprimă adeziunea la acest principiu. Când însă căţelul

Samurache îşi exprimă bucuria faţă de cele susţinute de Samson, dulăul îl repede pe căţelul naiv, susţinând că voia egalitate cu cei mari, dar nu cu cei mici. Samson e un modest prefăcut, care se laudă cu principiile sale înale, dar e dispreţuitor cu cei mai slabi ca el. Samurache îi simbolizează pe oamenii mici, care nu sunt luaţi în seamă şi nici nu sunt consultaţi în afacerile publice. La sfârșitul discursului, când Samurache apreciază sincer gândirea elevată, frățească a dulăului, cât și a boului ce luase parte la întâlnire, Samson se mânie brusc și strigă indignat:

„Noi, frații tăi, potaie!
O să-ți dăm o bătaie
Care s-o pomenești.
Cunoști tu cine suntem și ți se cade ție,
Lichea nerușinată, astfel să vorbești?...”

Finalul, plin de subtext, de ironie și umor îi stigmatizează pe cei mari, care una spun și alta fac:

„Adevărat vorbeam
Că nu iubesc mândria și că urăsc pe lei,
Că voi egalitate dar nu pentru căței.”

O altă fabulă accesibilă copiilor este *Boul și vițelul,* publicatâ în volumul ,,*Poezii*'' (1842, ediție îngrijită de Al.Donici și M. Kogălniceanu). Ceea ce dă originalitate acestei fabule este schimbarea atitudinii boului sub influența bogăției și a puterii. Titlul acestei fabule, prin numele a doua animale din aceeași specie, *boul* și *vițelul*, sugerează, la prima vedere, prietenie, colaborare, apropiere între cele două personaje principale implicate în desfașurarea acțiunii. În realitate însă, relația ni se dezvăluie tensionată, ascunzând o prăpastie între cele două lumi total diferite: lumea celor săraci, naivi, sinceri, și lumea parveniților, a bogaților, a celor puternici.

Fabula *Boul și vițelul* reprezintă o critică ascuțită la adresa parvenitismului, a celor care odată ajunși puternici și bogați își uită, își disprețuiesc originea și se rușinează cu ea.

Autorul narează alegoric o întâmplare din lumea animalelor care, personificate devin simboluri: boul reprezintă parvenitul, vițelul –ruda saracă și naivă care se încrede în relațiile de familie, dar constată cu dezamăgire că este renegat de ruda sa ajunsă bogată și puternică. În prezentarea întâmplărilor alegorice, Gr. Alexandrescu îmbină două moduri de expunere: narațiunea și dialogul care dă textului aparența unei scenete, a unui teatru cu măști:

„Un bou ca toți boii, puțin la simțire,
În zilele noastre de soarta-ajutat,
Si decât toți frații mai cu osebire,
Dobândi-n cireadă un post însemnat.(...)

- Un bou în post mare? - Drept, cam ciudat vine,
Dar asta se-ntâmplă în oricare loc:
Decât multă minte, ştiu că e mai bine
Să ai totdeauna un dram de noroc.”

Din punct de vedere compozițional, această fabulă nu respectă compoziția clasică a speciei constituită din narațiunea propriu-zisă și morală (învățăură). Aici morala se deduce cu ușurință din text: să nu-ți uiți și să nu-ți renegi rădăcinile.

„Boierule, zise, aşteaptă afară
Ruda dumitale, al doamnei vaci fiu."
- "Cine? a mea rudă? mergi de-l dă pe scară.
N-am astfel de rude, şi nici voi să-l ştiu.”

În volumul *Prisaca,* Tudor Arghezi dedică un număr de fabule unor viețuitoare mici și anume albinelor, pe care le personifică pentru a pune în evidență trăsături pozitive de caracter precum hărnicia și modestia:

„Ești, pe lumea de sub cer,
Cel mai mare inginer.
Pe -ntuneric, făr' să știi
Ai făcut bijuterii
Și minuni în toată clipa
Cu musteața și aripa.
Și, cum știi, muncind, să taci,
Nu te lauzi cu ce faci."

(,,Fetica")

În *Tâlharul pedepsit* este vorba despre un șoarece care vrea să intre într-un stup de albine să fure miere. Autorul zugrăvește cu măiestrie două personaje. Pe de-o parte roiul de albine, personaj colectiv ce reprezintă mulțimea indivizilor simpli, lipsiți de importanță dar care, la nevoie, prin unirea forțelor și prin cooperare pot doborî dușmanul. Celălat personaj este tâlharul șoarece care reprezintă tipul puternic, încrezător în sine și care, datorită staturii sale crede că poate doborî ființele mai mici:

„Într-o zi, prin asfinţit,
Şoaricele a-ndrăznit
Să se creadă în putere
A pradă stupul de miere.

El intrase pe furiş,
Strecurat pe urdiniş,
Se gândea că o albină-i

Slabă, mică şi puţină,
Pe când el, hoţ şi borfaş,
Lângă ea-i un uriaş."

Acțiunea este simplă și plină de valențe educative: șoarecele, bazându-se pe faptul că este mai mare și mai puternic, intră în stup pentru a prăda albinele de miere, crezînd că va da ochii cu o singură albină și că-i va putea face față. Acolo întâlnește un roi întreg de albine, mai puternice decât crezuse el, care-l dobară cu ușurință și-l pedepsesc fără nicio ezitare:

„Nu ştiuse ca nerodul
Va da ochii cu norodul
Şi-şi pusese-n cap minciuna
Că dă-n stup de câte una.

Roiul, cum de l-a zărit
C-a intrat, l-a copleşit.
Socoteală să-i mai ceară
Nu! L-au îmbrăcat cu ceară,
De la bot până la coadă
Tăbărate mii, grămadă,
Şi l-au strâns cu meşteşug,
Încuiat ca-ntr-un coşciug."

Morala : unde-s doi puterea crește și puterea stă-n unire:

„Nu ajunge, vream să zic,
Să fii mare cu cel mic,
Că puterea se adună
Din toţi micii împreună."

Considerat *părintele fabulei românești*, Alexandru Donici s-a bucurat de o neștirbită autoritate în epocă. Putem spune că este primul care dă stralucire fabulei în literatura noastră. În opera sa simbolurile încep să capete viață, prin gestică și limbaj. De pildă, în vestita fabula *Racul, broasca și știuca*, dinamica dezbinării se întemeiază pe autenticitatea mișcărilor făcute de personajele alegorice:

,,Racul înapoi se dă,
Broasca tot în sus sălta,
Știuca foarte se izbea”.

Donici realizează concentrarea de care avea atâta nevoie fabula în literatura română, fără a ciunti portretizarea personajelor alegorice sau gradația intrigii. O altă fabulă a scriitorului, *Musca la arat*, îi învață pe copii să prețuiască munca, să fie harnici și să nu mintă precum musca:

„De la arat un plug
Venea încet spre casă
Şi, la un bou pe jug,
O muscă se-aşezase.
Iar ei, spre-ntâmpinare,
O altă muscă-n zbor
Îi face întrebare:
- De unde, dragă sor'?
- Şi mai întrebi de unde!
Ei musca îi răspunde
C-un aer supărat.
Au nu pricepi ce facem?
Nu vezi că noi ne-ntoarcem
Din câmp, de la arat!
Spre laudă deşartă

Mulţi zic: noi am lucrat,
Când ei lucrează-n faptă,
Ca musca la arat."

Un loc aparte în evoluția fabulei în literatura română îl ocupă Anton Pann (1974-1854). În fabula lui Pann întâmplările dobândesc o pregnantă autenticitate, se plasează limpede în spațiul dunărean și reprezintă expresii ale experienței oamenilor acestui teritoriu. În volumul *Fabule și istorioare*, fabulele scriitorului au personaje umane sau mixte și narează o peripeție obișnuită din traiul țăranului sau al locuitorului unei zone intermediare între rural și urban. Anton Pann privește lumea înconjuratoare ca un moralist, dar totodata e un contemplator pasionat pe care întâmplările narate îl distreză. Mai toate fabulele lui Anton Pann au la baza sau pornesc vădit de la câte un proverb. Subiectele care dezvoltă însă asemenea zicători sunt în cea mai mare parte scornite de către autor, originalitatea constând tocmai în brodarea ,,istoriei", a părții narative, care să scoată în evidență morala cristalizată în zicală și în proverb.

5.2. Valorile instructiv-educative ale fabulei

La vârsta școlară mică, contactul nemijlocit cu opera literară duce la formarea și consolidarea deprinderilor de citire corectă, conștientă și expresivă, îmbogățirea, activizarea și nuanțarea vocabularului copilului, însușirea structurii gramaticale corecte a limbii, prin perfecționarea lucrului cu manualul ca principal instrument de muncă individuală. Odată cu insușirea tehnicii citirii, copilul vine in contact cu cărțile, care ii oferă o sursă inimaginabilă de informații. Interpretarea textului literar presupune abordarea unor modalități specifice prin care elevii din ciclul primar sunt indrumați să înțeleagă mesajul unei opere literare, felul cum este utilizat limbajul in cadrul genurilor și speciilor literare. Orice text, cât de simplu ar părea, nu poate fi valorificat deplin doar dintr-o simplă lectură, ci doar dacă este temeinic analizat.

Elevii pot realiza această analiză numai daca și-au însușit tehnicile muncii cu cartea, adică, componentele lecturii explicative. Pentru a putea să citească, să ințeleagă mesajul

transmis de fiecare text parcurs, micul școlar trebuie să fie indrumat incă de la inceputul activității școlare. Această activitate este realizată de către invățător printr-o strategie didactică bine organizată și documentată, folosind o diversitate de instrumente didactice.

Lectura literară pune la dispoziția copilului cunoștințe despre mediul înconjurător, despre viața oamenilor și a animalelor, despre trecutul istoric al poporului, despre muncă și profesiuni, educație cultural-artistică și moral-religioasă. Deși în fabulă adevarul îmbracă haina metaforică, unele dintre fabule sunt accesibile copiilor, iar morala își atinge scopul, această specie constituind un bun mijloc de educare la copii a respectului față de muncă, a credinței în prietenie, bunătate, modestie.

Predarea fabulei trezește curiozitatea copiilor pentru comportamentul personajelor, stimulează observația și ajută la formarea unui spirit critic privind defectele sociale în vederea dezvoltării unor trăsături de caracter pozitive. Semnificația morală a unei fabule se poate înțelege mai bine cerându-li-se copiilor să recunoască în operele literare citite personaje similare sau împrejurări asemănătoare cu acelea întâlnite în fabule. Inspirată direct din scene de viață cotidiană și punând în mișcare personaje realiste, fabula se servește de un limbaj mai apropiat de comunicarea obișnuită, ceea ce face ca versurile acesteia să fie repetate cu plăcere de către elevi, sarcinile de lucru pe baza fabulei fiind întotdeauna primite cu interes deosebit. Fabula demonstrează, mai mult decât oricare alt gen sau specie literară, că cele relatate de autor nu se săvârșesc gratuit, ci cu un scop bine definit, pentru a dezvălui o învățătură, o morală, pentru a îndrepta răul și a arata calea demnă de urmat.

CAPITOLUL AL VI-LEA

Creația epică destinată copiilor

6.1. Universul copilăriei în proză

Copilăria constituie o sursă importantă de inspirație pentru scriitorii români și străini care evocă în creațiile lor momente specifice acestei vârste, cu bucuriile și tristețile ei, un univers în care însuși cuvântul se supune unei reguli supreme, aceea a jocului: ,,*Nicio jucărie nu e mai frumoasă ca jucăria de vorbe*”(T.Arghezi). Din multitudinea de teme ale literaturii dedicate celor mici, copilăria este cea mai apreciată de către micii cititori tocmai pentru faptul că aceștia se pot descoperi pe sine și lumea lor, cu problemele specifice vârstei. În literatura specifică, tema copilăriei este prezentă sub diferite aspecte, scriitorii retrăind momentele magice ale vârstei inocente la intensități și în maniere diferite: unii retrăiesc bucuriile copilăriei din perspectiva părintelui protector (Tudor Arghezi), alții, nostalgici, își rememorează copilăria proprie, uneori atinși de sentimentul tristeții (Mihai Eminescu).

Sursă inepuizabilă de inspiraţie, vârsta cea fericită a copilăriei, etapă trecătoare, de tranzit spre vârsta adultă, este caracterizată prin spontaneitate, naivitate şi ludic. Copilul este surprins, astfel, în legătură cu toate elementele ce-i alcătuiesc universul, cu mediul părintesc și cel social, avându-se în vedere conturarea unui spaţiu caracteristic, un *axis mundi* în varianta satului sau a oraşului, un spaţiu populat de mistere şi mitologii. Pentru a reda veridic universul copilăriei, scriitorii trebuie să înţeleagă modul specific al copilului de a percepe lumea şi existenţa, de a răspunde afectiv la toţi stimulii exteriori. Ceea ce pentru adult poate părea o naivitate şi un capriciu, pentru un copil poate reprezenta o adevărată problemă existenţială. Psihologia infantilă devine astfel o piatră de încercare pentru scriitori, modul de a gândi al copiilor, aparent simplu şi liniar, zămislind o adevărată lume a fantasticului şi a visului.

Copilul ca personaj literar şi copilăria ca temă, apar în literatura noastră încă din perioada paşoptistă, la puţin timp după apariţia lor în literatura universală. Înainte de a fi un personaj propriu-zis într-o operă, copilul apare în scrierile memorialistice ale autorilor români

din secolul al XIX-lea. Aceştia evocă nostalgic, din perspectiva adultului perioada senină şi lipsită de griji de la începutul vieţii lor.

***Uliţa copilăriei* de Ionel Teodoreanu**

Tema copilăriei fericite şi imaginea copilului luminos se află în centrul volumului de povestiri *Uliţa copilăriei* scris de Ionel Teodoreanu. Scriitorul, născut in 1897, la Iaşi, a debutat în 1919, în revista *Însemnări literare* cu *Poeme în proză*, apoi în revista *Viaţa românească.* Publică apoi un volum de povestiri – *Uliţa copilăriei* (1923), după care, trilogia *La Medeleni* (1925 – 27), *Prăvale Baba* (1934), *În casa bunicilor* (1938), *Masa Umbrelor* (1946).

Volumul *Uliţa copilăriei* conturează o varstă de aur lipsită de griji, anticipând ideea de maturitate cu grijile şi gandurile ei. Volumul are caracter autobiografic, autorul fiind martor al evoluţiilor personajelor, dar nu ca în cazul lui Creangă. *Uliţa copilăriei* este un volum în care autorul fiind martor şi erou, nu lipsesc pasaje de o reală reflecţie asupra destinului.

Volumul cuprinde patru povestiri: *Bunicii, Uliţa copilăriei, Vacanţa cea mare, Cel din urmă basm.* Titlurile sunt semnificative, subliniază principala figură de stil din opera sa: personificarea. Uliţa lui I. Teodoreanu nu e doar o stradă goală sau pustie, ci e un prieten de nădejde şi primul univers mai larg după odăiţă.

Metafora uliţei exprimă legătura între universul interior evidenţiat cu sensibilitate de autor şi cel exterior, lumea. Uliţa e şi primul drum spre şcoală, peron spre toate zările, şi platformă de lansare a visurilor. Viaţa uliţei cunoaşte forfota vacanţelor, a primelor jocuri şi contacte cu lumea socială. Chiar dacă e veche de 70 – 80 de ani, are o mulţime de implicaţii afective, asemănări cu uliţele din copilăria copilului universal.

Schiţa *Uliţa copilăriei* din volumul cu titlul omonim, surprinde magistral psihologia ,,vârstei de aur”, copilăria, a cărei nostalgie scriitorul a avut-o pană la moarte. Fiecare din cele paisprezece părţi care compun această capodoperă poate fi considerată un scurt poem în proză, care prin introducerea în timp, prin rememorarea clipelor fermecate de odinioară, are ca

pretext ,,*o umilă şi neştiută uliţă de margine de târg*”. Ceea ce trebuie reţinut din această povestire este ingeniozitatea autorului în descrierea unor etape importante din viaţă, luând ca pretext “*uliţa copilăriei*”.

Tema centrală – evoluţia copilăriei fericite, prezenţa mediului natural reprezentat de uliţă şi cel familial, îl are în centru pe fratele mai mare. Motivul principal şi valenţele mesajului trimit la trecerea ireversibilă a timpului şi la metamorfoza, pe care orice varstă înţeleasă ca un prag, o implică. Diferenţele dintre copilărie şi maturitate sunt evidenţiate prin antiteză, copilăria fiind introdusă de acţiune în ritm vioi, iar maturitatea fiind anticipată prin tonul reflexiv, grav, uneor chiar interogativ asupra destinului ; ideea de trecere a timpului este marcată de succesiunea anotimpurilor. Cele paisprezece părţi ale schiţei sunt scurte întamplări de odinioară cu motive diferite, dar relevante în realizarea mesajului.

Prima parte cuprinde descrierea uliţei „*umilă şi neştiută uliţă de margine de câmp*”, „*care a strâns pios tăcerea alungată de celelalte uliţi şi s-a dat la o parte de ele*„. Uliţa copilăriei, în opoziţie cu celelalte uliţi, subliniază trăsăturile fizice şi sufleteşti şi atitudinile comportamentale prin personificarea lor. Celelalte uliţi sunt învrăjbite, se sfădesc, sunt gălăgioase, au nume şi numere, chiar slujitori.

A doua parte are în centru motivul naşterii fratelui mic şi creşterea lui în universul mărunt al camerei cu lucruri nesemnificative ce par imense: flăcările par imense păduri de aur în ochii copilului. În partea a treia apare al treilea personaj, chiar *copilăria* ce creşte cu cei doi fraţi în uliţă, „*copil care se înalţă în trupul lui, în vârful picioarelor creştea*”. Trecerea timpului e sugerată prin creşterea *puiuţului* şi enumerarea unor gesturi minore specifice copilului: primul avânt, primul pas, dărnicia, pribegia; făcând primii paşi în cerdac, universul devine mai larg şi apare dorinţa cuceririi a noi teritorii. Păşeşte în ogradă şi nu poate ajunge la uliţa ce-l priveşte înduioşată din cauza curcanului. Dorinţa de cunoaştere e subliniată prin citatul: „*asemeni tuturor voievozilor a vrut să-i întreacă hotarele care-i îngrădesc puterile. Astfel ajunse la portiţă*”. Dorinţa se împlineşte prin metafora porţii deschise, metafora semnificând deschiderea spre orizonturi noi, păşirea în lume. Teama de necunoscut îl va învinge pe fratele mic care oprit în pragul porţii, plânge în momentul în care întâlneşte un prieten de nădejde, *Uliţa*. Copilul devine prietenul ei, simțindu-se răsfățat de „*jucăriile*” uliței: fluturi, ciori, vrăbii. Uliţa îl aduce pe

Moş Crăciun şi îi va lărgi şi mai tare orizontul, *„în ochii ei de apă, copilul preţuia cerul: jucăria lui de mai tarziu*”. Metafora cerului, ca jucărie şi apoi scop al existenţei în viaţă, devine intriga din viaţa fratelui, ceea ce anticipează viitorul. În partea a patra, copilul devine învăţăcel al uliţei, care îl invaţă să înţeleagă anotimpurile, rosturile naturii şi curgerii timpului. În a cincea parte, copilul devine şcolar, motivul şcolii ca responsabilitate însemnand şi despărţirea de uliţă. O bună parte de timp va fi departe de ea. Aceasta va fi marcată ca o nouă schimbare importantă în existenţa sa, fiind exprimate prin senzaţii corporale: *„deşi trupul său îngheţase pe o bancă în toropeala din şcoală, sufletul înfricoşat (...) s-a furişat în braţele uliţei*” căutând alinare. Despărţirea nu e tragică, uliţa devenind vesel loc de joacă şi pentru prietenii săi. E o stare idilică, de împlinire, de fericire atît a copilului cît şi a uliţei , stare ce devine nucleul părţii a şasea – starea de copil fericit: *„Copilul nu dorea mai mult decât avea: o casă cu părinţi şi bunici, o uliţă cu joacă şi jucării*”. Însă un nou motiv de îngrijorare se sugerează prin trecerea timpului; *„copilul lui creşte spre viaţă, ca zborul unei ciocârlii spre soare*” iar seara auzind şuierele trenurilor, copilul îşi pierde zburdălnicia şi uitând de uliţă devine melancolic: *„dorea ceva şi nu ştia ce*”. Copilul termină liceul şi în el zvâcnea dorul de pribegie, fluturându-i visele, iar tinereţea îi dădea ghionturi să plece spre viaţă cu încredere. Uliţa devine însă tristă, nu mai are tovarăşi, *„ca o albie seacă.*”

În partea a şaptea i se va împlini dorul de pribegie, adolescentul mergând în ţară străină, *„să îşi întregească mintea*”, ieşirea pe poartă fiind văzută ca un moment de cumpănă, la fel ca şi în copilărie, când a păşit prima dată afară din curte. Portiţa, aflată la răscrucea dintre copilărie şi tinereţe, introduce cu regret momentul luării de rămas bun de la cei dragi.

Partea a opta introduce un ritm mai alert al acţiunii, limbajul devenind mai sărac, procedeul stilistic prin care se marchează fiind parataxa – asocierea de propoziţii principale scurte, care prevestesc un final trist. Uliţa va afla indirect despre băiat că a devenit *„o mândreţe de flăcău*”, sugerându-se, prin această metodă indirectă de comunicare, motivul înstrăinării.

Partea a noua e dominată de motivul războiului şi al sentimentelor rău-prevestitoare ale uliţei, care *„se scofâlcea ca un obraz bolnav, prăpădindu-se sub rândurile de maşini şi copite*”. Din dialogurile bucătăresei cu un personaj de pe front, uliţa se va face albă aflând despre înrolarea în armată ca pilot a copilului. A unsprezecea parte introduce parcă un fir de speranţă,

prin prezentarea anotimpului vară. Analogia dintre vară, cu căldura ei şi dragostea dintre mamă şi fiu care îşi scriu scrisori, având uliţa ca martor, este emoţionantă. Uliţa este surprinsă *„ascultând ecoul plângător al celor două peniţe*”.

Partea a doisprezecea începe cu o descriere de primăvară, cu un cer auriu şi un vânt cald, care apoi va introduce vedenia bunicului neliniştit, ca punct culminant al acţiunii: *„ochii copilului răsărind încercănaţi ca două zorele*”. Partea a treisprezecea prezintă deznodământul tragic, cu împlinirea presimţirilor rele ale uliţei privind moartea copilului: *„vestea se prăbuşi în noi ca o ciocârlie fulgerată în soare*”. Curmarea zborului cade ca un fulger, iar prăbuşirea avionului tulbură liniştea familiei, a uliţei, a tuturor, toţi intrând în starea de şoc provocată de moartea copilului, ca şi a bunicului. Uliţa înţelese ce se întâmplase, dar rămâne neputincioasă, în timp ce familia părăseşte casa, fugind de amintiri. Ultima parte, cea de-a paisprezecea, e de fapt o ruptură în desfăşurarea evenimentelor, în centru fiind scriitorul însuşi, fratele rămas în viaţă, şi o uliţă, însă alta. Ca mesaj, reţinem ideea de eternă schimbare a lumii şi a lucrurilor, exprimată prin leit motivul *„trecu vremea, trecu*”. Uliţa veche nu mai e regăsită pentru că *„plecase după mormite*”, sugerând ideea de copilărie pierdută, de vieţi trecute. Legătura dintre generaţii e sugerată de alteritate, *„în locul ei era o altă uliţă, pe braţele căreia râdeau alţi copii*”: aparent alţii, de fapt aceiaşi peste care încă nu au trecut marile momente de cumpănă. Faptele şi întâmplările, cu tot regretul lor, nu trimit decât la firescul existenţei, ca trecere inevitabilă a propriei uliţi, a propriei copilării, la fel ca a oricăruia dintre noi.

Valoarea educativă a acestei schițe reliefează frumuseţea şi valoarea prieteniei, a legăturilor statorinicite înca din copilărie, a înţelegerii rostului dragostei față de membrii familiei şi necesitatea întoarcerii spre locurile natale. Uliţa, ca şi băiatul, devin exemple de urmat, pentru că în trecerea timpului şi pe măsură ce parcurgem spaţiile din marea trecere, cu nebănuitele lor trepte, învăţăm să preţuim ce avem şi să ne bucurăm că aparţinem cuiva.

Cartea cu jucării **de Tudor Arghezi**

Tudor Arghezi compune, pe lângă nenumăratele poezii *ale boabei și ale fărâmei*, și proză pentru copii. *Cartea cu jucării* constituie o capodoperă a prozei universului infantil și a fost

compusă din dorința autorului de a scrie, pentru fiica sa, ,,*o povestire mică, mică de tot, cât o batistă", ,,fără slove, pe un solz de pește"* care trebuie citită ,,*cu ocheanul".* Chipurile copilărindu-se, Arghezi radiografiază, prin Miţu şi Baruţu, cei doi copii ai poetului, psihologia copilului, dar şi propria sa psihologie, arătându-şi disponibilitatea de a ,,*...reveni oricând în ambianța purităţii desăvârşite a vârstei dintăi*". (Hristu Cândroveanu) Un moment desăvârșit de *analiză*, este relatat cu multă minuţie, de acelaşi comentator, atunci când face chiar analiza schiţei *Mițu* - şi când eroina îl aşteaptă pe Tătuţu să se întoarcă din oraş ca să-i spună, nu să-l pârască pe fratele ei, care a vorbise urât cu Mama-mare. Pentru că tatăl s-a hotărât să-i aplice o corecţie binemeritată, vinovatul se ascunde în baie, dar părintele îl descoperă şi acolo. Apoi, spre crunta dezolare a fetei, faptele iau o altă întorsătură, cu atât mai mare şi mai nostimă cu cât scriitorul o lasă pe Miţu să relateze cele ce s-au întâmplat: ,, *Şi ştii ce-a făcut Tătuţu? A stat acolo, în baie, cu Baruţu, pe care l-a întins pe genunchi şi l-a mâncat de tot, de subsuori, de burtă, de guşă şi de toate părţile lui grase. Şi Baruţu, în loc să plângă, râdea în hohote şi se zvârcolea*".

Cu câtă măiestrie ştie să analizeze Arghezi psihologia şi reacţiile celor mici, ne dăm seama dintr-un adevărat *Crâmpei dramatic*:

Baruţu: Miciu (adică sora poetului, Mitzura) scoate limba la mine şi-mi face semn că sunt un prost.

Miţu: El a scos limba la mine. (Mama prinde pe Baruţu cu limba afară. Confuz, el nu mai cutează să-şi tragă limba îndărăt.)

Mama: Te-am prins! Dacă n-ar fi ziua ta de botez, te-aş pune la colț, ca să te înveți minte. (Baruțu şi-a băgat limba la loc, îşi roteşte ochii şi nu mai ştie ce să zică. Scoate un suspin).

Miţu: Iar ni s-au înecat corăbiile cu pisici ...

Baruţu (vexat): Zice că iar ni s-au înecat cohăbiile cu pişici ...

Cartea cu jucării, o capodoperă a prozei pentru şi despre copii, reprezintă o asumare a purităţii desăvârşite, creionare admirabilă a universului existenţial infantil... Devenit ,, *poet al paternității*" (spune criticul şi istoricul literar Marian Popa), Tudor Arghezi posedă şi minunata

artă de a se metamorfoza în copil şi de a face un studiu comportamental ,,*devenit mare literatură*" (Gheorghe Secheşan). Infantilismul jucat cu artă dezvăluie anarhismul nevinovat al copilăriei dintotdeauna, închegat însă într-un tablou existențial dureros de gingaş, cum este, de pildă, acela când Baruţu vrea să bată un cui în oglindă, iar aceasta, râzând, crapă în toate direcțiile, arătându-i chipul desfigurat în cioburi ...

***Dumbrava minunată* de M. Sadoveanu**

Publicată în 1926, *Dumbrava minunată* se încadrează în categoria prozelor sadoveniene întemeiate pe interferenţa dintre universul copilăriei şi natura feerică, alături de: *Ţara de dincolo de negură* (1926), *Împărăţia apelor* (1928; re-scrisă în 1951, sub titlul *Nada florilor*), *Valea Frumoasei* (1938), *Poveştile de la Bradu-Strâmb* (1943) ş.a. Povestirea aceasta aparent simplă prin acţiune a fost considerată, în anul apariţiei, de Garabet Ibrăileanu, criticul director al *Vieţii Româneşti* - revista-nucleu pentru curentul poporanist de la începutul secolului XX -, „una din cele mai încântătoare combinaţii de realitate şi poezie", o proză impregnată de lirism, în care Sadoveanu „cântă frumuseţile eterne ale naturii" (G. Ibrăileanu, *Mihail Sadoveanu – „Dumbrava minunată" şi „Fântâna dintre plopi"*, în *Scriitori români şi străini*, E.P.L., 1968, p.113 ş.u.).

Concepută după modelul vechilor *povestiri în ramă* (sau în tradiţia romanului miniatural dotat cu prolog şi epilog), *Dumbrava minunată* este mărginită de două capitole cu rol secundar de introducere şi încheiere a acţiunii narative: *Se vede ce soi rău este duduia Lizuca* şi *Bunicii aveau livadă şi albine*. Întâmplările propriu-zise, care alcătuiesc fundamentul naraţiunii, sunt relatate în celelalte şapte capitole, din interiorul *tabloului pictural* configurat în viziune naturistă, dar cu incursiuni în lumea basmului. Titlurile rezumative sunt pe deplin sugestive în acest sens: *Duduia Lizuca plănuieşte o expediţie îndrăzneaţă*, *Sfat cu Sora-Soarelui*, *Unde s-a arătat Sfânta Miercuri*, *Duduia Lizuca găseşte gazdă bună în dumbravă*, *Aici s-arată cine sunt prichindeii*, *Povestea cu Zâna închipuirii* şi *La hotarul Împărăţiei minunilor.*

Motivul care declanşează intriga naraţiunii este *motivul fetei orfane*, copila oropsită de mama vitregă cu apucături tiranice. Un motiv adesea valorificat în proza realistă, dar care îşi

află sursa primară în basme: de la modelul arhetipal *Cenuşăreasa* de Fraţii Grimm şi până la basmul românesc *Fata moşului cea cu minte* de Petre Ispirescu. Tema ordonatoare a povestirii o constituie, însă, *călătoria cu caracter iniţiatic*, care a fost dezvoltată de Sadoveanu (în registru complex) şi în cele mai bune romane ale sale, scrise în aceeaşi etapă de creaţie: *Baltagul* (1930) şi *Creanga de aur* (1933). În *Dumbrava minunată*, călătoria are dublu sens: de cunoaştere a tainelor naturii care corespund sufletului candid al fetiţei, pe de o parte; pe de altă parte, itinerarul de basm şi ajungerea în locul considerat *acasă*, aici fiind casa bunicilor afectuoşi de la ţară unde trăise altădată mama fetei prigonite.

În episodul introductiv al povestirii (în loc de *prolog*) este localizată acţiunea reală şi apar personajele implicate în conflict: fetiţa de 6 ani, Lizuca, şi mama ei vitregă Mia (de fapt, Maria) Vasilian. Scena este asemenea salonului de societate mondenă cu pretenţii nobiliare din schiţele satirice ale lui I. L. Caragiale (*Vizita, Five o'clock* ş.a.). Într-un orăşel de provincie anonim („târgul nostru"), soţia unui cunoscut avocat care profesează în Bucureşti, descendentă dintr-o „familie bună" (cu nume de fanarioţi: Papazoglu), primeşte vizita protocolară a unor soţii de funcţionari veniţi de curând în urbe: cucoana Emilia şi fiica ei, madam Neicu. Nu lipseşte din ambientul de tip caragialesc nici slujnica cea rea şi obraznică („cu mutrişoară de veveriţă"), care le aduce „tablaua" cu dulceaţă şi cafele. Iar ceva mai târziu apare în „ziua de primire" şi ofiţerul din provincie, locotenentul Micuş Lazăr, cu care gazda nu se sfieşte să flirteze. În timpul conversaţiei, Mia Vasilian se plânge de proasta educaţie a fiicei adoptive, provenind din prima căsătorie a soţului mai bătrân decât ea, pe care o simte „ca un ghimpe între ei". Ea îi consideră vinovaţi de creşterea neîngrijită a Lizucăi, cu „obiceiuri de ţărancă", pe bunicii acesteia, răzeşi cu tradiţie, în casa cărora fetiţa îşi petrece o parte din timp.

În contrast cu figura de doamnă pretenţioasă şi bovarică, dispreţuitoare faţă de oamenii simpli din „târgul acesta nenorocit", povestitorul conturează afectiv (afecţiune sugerată de diminutive: *rochiţă, botinuţe, năsuşor* etc.) portretul personajului feminin în miniatură, care apare în salon ca o veritabilă „cenuşăreasă", neglijentă, naturală şi curajoasă: „Era o fetiţă mărunţică, însă voinică şi plinuţă. Rochiţa de doc albastru stătea strâmbă şi în chip cu totul nepermis pe trupuşorul ei. Botinuţele îi erau pline de colb şi cu şireturile desfăcute. Călţunii căzuseră şi arătau nişte picioruşe pârlite de soare, cu genunchii nu tocmai curaţi. Capu-i era

foarte scurt tuns, băieţeşte, şi arăta în rotunzimea lui felurite bulbucături neregulate. Năsuşorul-i mititel ar fi avut nevoie de batistă, lucru pe care-l dovedeau şi mânecile rochiţei. Gura-i era cam mare şi obrajii prea roşii. Nu era deloc frumuşică şi delicată duduia Lizuca".

Capitolul al doilea – în care fetiţa bătută de servitoare *plănuieşte o expediţie îndrăzneaţă* – aşază în prim-plan protagoniştii acţiunii: copila şi „câinele năzdrăvan". Prieteni nedespărţiţi, Lizuca şi Patrocle alcătuiesc un cuplu unitar, dincolo de bariera limbajului, fiindcă fetiţa îi atribuie câinelui, în chip firesc, însuşiri omeneşti. În acest fel este portretizat de autor: „Patrocle era un boldei roşcat, cu picioarele scurte şi strâmbe şi cu capul mare. Între ochii omeneşti, sprâncenaţi negru, avea adânci creţuri perpendiculare şi anii şi experienţele vieţii îi încărunţiseră perii din jurul botului". Fetiţa inteligentă, îndrăzneaţă şi cu fantezie bogată este completată aievea de câinele experimentat şi puternic (deşi este numit uneori, cu accent afectiv, *căţel*) Cu bună-ştiinţă, Sadoveanu îi dă un nume rar câinelui temerar, preluat din epopeea lui Homer, *Iliada*. Patrocle (*Patrokles*, eroul epopeic din războiul troian) a fost prietenul fidel al semizeului Ahile. Câinele Lizucăi este botezat astfel spre a sugera ataşamentul necondiţionat şi prietenia deosebită care îi leagă.

Bazându-se pe experienţa şi curajul prietenului canin, Lizuca, văzând că tatăl nu se mai întoarce de la Bucureşti, hotărăşte să fugă la bunicii iubitori pe care nu-i mai văzuse de multă vreme. Ea îşi pregăteşte minuţios expediţia în necunoscut. După ce îmbracă haine groase de „drum lung", îşi umple un buzunar cu cenuşă (în celălalt ascunzând pâinea adusă de câine), pentru a marca drumul prin pădure ca să nu se rătăcească, cum auzise din povestea „cu copii rătăciţi" spusă de bunica sa. Părăsind oraşul pe înserat, într-o zi de vară, ascultă melancolică sunetul clopotelor care îi aminteşte de moartea prematură a mamei sale: „Vremea era pe la toacă, dar căldura încă în toi, juca rotind ca răsfrângerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Uliţa ridica pustie şi singuratică, spre strălucirea asfinţitului. Clopote începură a bate dulce şi trist, de la bisericile târgului. Fetiţa se opri o vreme în loc, ascultând".

Cunoscător în profunzime al lumii copiilor influenţaţi de lumea poveştilor, Mihail Sadoveanu altoieşte pe trunchiul povestirii realiste majoritatea motivelor din basmele-capodoperă. După *Cenuşăreasa* din partea introductivă, prozatorul recurge, în momentul iniţierii călătoriei, la imaginea fetiţei din *Scufiţa Roşie*. Astfel, Lizuca se îmbracă pentru expediţia

aventuroasă către casa bunicilor la fel ca eroina din celebrul basm cules de Charles Perrault: cu „hăinuţă roşie” şi purtând pe cap „o beretă de lână roşie”. Iar când pătrunde în lumea imaginară a poveştilor, Lizuca întâlneşte personajele din *Albă ca Zăpada şi cei şapte pitici*, basmul Fraţilor Grimm, dar într-o formulă modificată de Sadoveanu în chip original. Alaiul piticilor este alcătuit aici dintr-un cuplu de bunici, urmaţi de alţi patru pitici, care purtau pe un pătuţ pe domniţa lor: „În frunte păşeau un bătrânel ş-o bătrânică, cu plete albe şi cu obrazurile rumene, îmbrăcaţi în straie de muşchi. După ei, patru prichindei cu bărbi cărunte purtau un pătuţ de mlajă împodobit cu cicori şi sulfină. Şi pe pătuţul acela, pe un tronişor de piatră, sta o domniţă mai pitică decât toţi şi bălaie ca grâul. Avea pe cap cunună de maci sălbatici şi era îmbrăcată într-o haină lungă de culoarea pietrei de rubin”.

Din folclorul românesc este preluat personajul emblematic, Făt-Frumos - în povestea istorisită de Domniţa piticilor. La fel ca Zâna Închipuirii, prototipul zânelor bune, care este portretizată sintetic: „o zână cum n-a mai fost, subţire şi albă, cu ochii albaştri, cu părul de aur până în pământ; şi frumuseţea ei astfel era încât venerau şi urşii cei bătrâni din munte, şi mistreţii, ca să-ngenuncheze înaintea ei. Şi când ieşea în întunericul poienilor, se făcea în juru-i soare şi izvoarele susurau mai dulce”. Nu lipsesc personajele comico-tragice legendare: Statu-Palmă(Barbă Cot călare pe un Iepure Şchiop), însoţindu-se cu Strâmbă-Lemne şi Sfarmă-Piatră. În timpurile străvechi, Statu-Palmă, care trăia printre oameni şi se ocupa cu morăritul, s-a supărat pe muritorii care îl jigneau şi, părăsindu-şi moara de pe pământ, „a încălecat pe iepurele lui cel bătrân şi a fugit departe de oameni, în locuri singuratice”. Pe *tărâmul celălalt* se întâlneşte din când în când „cu Strâmbă-Lemne, Sfarmă-Piatră şi alţi uriaşi din străvechi timpuri”, aşteptându-şi „din veac în veac sfârşitul”

Cu inteligenţa hrănită din poveştilor bunicilor, Lizuca atribuie fiinţelor pe care le întâlneşte în drumul ce străbate Dumbrava Buciumenilor însuşiri miraculoase. În capitolul *Sfat cu Sora-Soarelui* îşi închipuie că floarea-soarelui este împărăteasa păpuşoilor şi înfiripă un dialog imaginar cu floarea botezată de bunică Sora-Soarelui. Apoi, când Patrocle scurmă într-un muşuroi de furnici, o salvează pe cea considerată *împărăteasa furnicilor,* adresându-se câinelui în aceeaşi formă de dialog imaginar: „Şi dacă o scăpăm de primejdii, ea ne dă un fir de pai; şi când avem nevoie de dânsa îndată vine să ne ajute, cu toate furnicile ei”. Întâlnirea cu o simplă

bătrână necăjită („o babă mărunţică şi mohorâtă, cu ochii mititei şi nasul coroiat", sprijinindu-se în toiag) – din capitolul următor, *Unde s-a arătat Sfânta Miercuri-* , este echivalentă unei întâlniri din lumea poveştilor cu fiinţa supranaturală astfel numită. Comunică până şi cu păsările codrului care o priveau pe fetiţă „cu ochişori ca vârfuri de ace şi o întrebară toate deodată ce caută în împărăţia lor".

Intrarea în *dumbrava frumoasă şi veche* se petrece pe înserate, într-o atmosferă clar-obscură care întreţine jocul de lumini şi umbre prielnic ieşirii din realitate: „Şi cu toate că spre răsărit se înroşea luna şi creştea lumina peste pâcla ogoarelor, în pădure o umbră tainică şi deasă se întindea, izvorând din văi şi cotloane necunoscute". Lizuca se adăposteşte peste noapte în scorbura unui copac, după ce îi cere voie, cuviincioasă, „mătuşii răchită", astfel personificată („Răchita o mângâie lin şi îi dădu drumul în scorbură"). În acest spaţiu feeric (în „dumbrava fermecată") se produce comunicarea dintre domeniul Naturii şi domeniul Imaginarului, în starea de *vis*. Un vis descris de Sadoveanu ca o plimbare fericită prin lumea ireală a basmului. Obosită, fetiţa visează cum se deschide o uşă în stâncă şi ies din peşteră eroii basmelor: „În lumina verzuie, fără zgomot, o uşă de cremene se mişcă şi se dădu la o parte, şi din întuneric de peşteră apăru minunată arătare". Ştiind de la mama dispărută că „fără poveşti viaţa omului ar fi tristă şi searbădă", Lizuca discută aievea cu Domniţa piticilor care îi explică că în timpul nopţii dumbrava devine „o împărăţie fermecată pe care oamenii de rând n-o pot niciodată cunoaşte".

Remarca G. Ibrăileanu: „Faptele reale sunt necontenit transfigurate cu intenţii de *miraculos*. Dar autorul ştie să meargă pe muchie între realitate şi basm. El înfăţişează lucrurile aşa încât pot fi luate şi ca întâmplări obişnuite şi ca lucruri din poveşti" (*op. cit.*, p. 118). Într-adevăr, planul real se întretaie cu cel imaginar cu ajutorul ambiguităţii sau datorită confuziei auctoriale voite dintre dimensiunile paralele. Dintre istoriile povestite de grupul piticilor în dumbravă, ca într-un veritabil *banchet spiritual* din antichitate şi mitologie, se desprinde în acest sens *Povestea cu Zâna Închipuirii.* Povestea relatată de Domniţa provenind din altă poveste (povestea celor 7 pitici) este foarte veche şi acţiunea ei se petrece în epoca arhaică, pe când Dumbrava Buciumenilor se unea cu munţii, prin codri umblau zimbri şi pe ape păsări uriaşe, iar în sate „sălăşluiau oameni buni care credeau în împărăţia noastră a minunilor".

Eroina poveştii este *Zâna Închipuirii* care reprezintă figura simbolică a *Imaginarului* ce caracterizează universul poveştilor.

În timpurile imemoriale, în *dumbrava minunată* trăia o zână neasemuită: „subţire şi albă, cu ochii albaştri, cu părul de aur până în pământ; şi frumuseţea ei astfel era încât veneau şi urşii cei bătrâni din munte, şi mistreţii, ca să-ngenuncheze înaintea ei”. Faima frumuseţii ei unice – „minunea minunilor”, în metafora autorului - s-a împrăştiat în toată lumea, dar toţi feciorii de crai care îndrăznesc s-o caute nu reuşesc să-i găsească palatul. Făt-Frumos, venind dintr-o cetate îndepărtată, o găseşte într-un peisaj mirific „lângă izvoare”, întrucât *credea în zâna aceea*. Apreciindu-i credinţa faţă de lumea miraculoasă, Zeiţa Închipuirii îl răsplăteşte cu dragostea ei care îi aduce fericirea. Dar curtenii şi vracii, însoţitorii lui, care nu credeau în *împărăţia minunilor*, fiind lipsiţi de imaginaţie, „nu vedeau la izvor decât pe Făt-Frumos singur”. Ei îl sfătuiesc să-i ceară ca probă materială inelul, iar după ce zeiţa iubitoare îl refuză („eu nu port podoabe deşarte, dragostea mea preţuieşte mai mult decât nimicurile muritorilor”), i-au cerut ca dovadă o şuviţă tăiată din părul ei de aur. Din momentul înfăptuirii acestui act de necredinţă, Zâna Închipuirii dispare pentru totdeauna, în timp ce Făt-Frumos s-a întors mâhnit în împărăţia sa care n-avea tangenţă cu *ţara minunilor*, murind mai târziu „cu sufletul uscat şi bătrân”.

Trecerea spre lumea reală se realizează prin scurta istorisire a bătrânei pitice despre existenţa bătrânilor răzeşi de *La hotarul Împărăţiei minunilor* – cum se intitulează penultimul capitol. În „povestea” ei, bătrânii corespund bunicilor Lizucăi, iar imaginea „femeii tinere şi albe” de sub icoană care îi spune *să nu-şi uite jocurile* este a mamei moarte. Copila rătăcită în pădure este găsită de bunicul ei îngrijorat, dormind în scorbura de unde ascultase poveştile. Ieşirea din *dumbrava minunilor* se petrece, semnificativ, în somn. Epilogul readuce evenimentele în realitatea crudă. Când se trezeşte dimineaţa în casa bunicilor, Lizuca ascultă dialogul dintre mama vitregă şi bunicul care refuză să-i dea înapoi fetiţa prigonită. Într-un final umoristic, „cuconiţa” şi slujnica ei părăsesc în fugă gospodăria răzeşului, îngrozite de roiul de albine care le atacă.

Dumbrava minunată este o naraţiune realizată de Mihail Sadoveanu în registru deopotrivă realist şi fantastic, înţesată cu semnificaţii morale şi simbolice, pe care o putem

defini, ca proză mixtă, *povestire-poveste*. Pentru că se constituie ca povestire înfăţişând drama reală a unei copile, dar are şi aspect de poveste prin relatarea unor aventuri imaginare. Pe bună dreptate, admiratorul prozei sadoveniene, G. Ibrăileanu, distingea în această proză pentru copii (şi părinţi) specificul naţional al literaturii române: „În *Dumbrava minunată* e natura şi mitologia noastră, sunt obiceiurile, credinţele şi eresurile noastre, e sentimentalitatea, e atitudinea noastră faţă de lucrurile noastre, şi limba – cristalizarea tuturor impresiilor de la lucrurile noastre în sufletele noastre -, căreia d.(omnul) Sadoveanu i-a dat forma cea mai frumoasă cu putinţă până astăzi" (*Scriitori români şi străini*, 1926).

***Amintiri din copilărie* de Ion Creangă**

Amintiri din copilărie este opera de maturitate artistică deplină a lui Ion Creangă. Depăşind etapa de creaţie a *poveştilor*, dintre 1875-1878, *scriitorul popular*, cum a fost denumit de critica literară, începe să scrie *Amintirile* din 1880 – când citeşte primul capitol în cenaclul *Junimea* – şi le publică în mare parte în *Convorbiri literare* în anii următori, 1881-1882. Ultima parte a apărut după moartea scriitorului, tot în revista junimistă, în 1892. Materia epică este dispusă de autor în patru capitole fără titlu, pe care le putem denumi după tema predominantă: 1 şi 2 – *Copilăria* la Humuleşti; 3 – *Şcoala* la Târgu-Neamţ şi Fălticeni; 4 – *Despărţirea de satul natal* sau Plecarea spre Socola.

Cum indică şi titlul, este o proză de inspiraţie autobiografică, în care Creangă evocă narativ întâmplările modelatoare ale copilăriei, începând cu anii de şcoală primară (aproximativ 1846; autorul nu datează exact faptele) şi până în momentul plecării la Seminarul de la Socola (1855), la vârsta de 16 ani. Dar *Amintirile* nu sunt încadrabile în proza memorialistică, fiindcă autorul nu prezintă faptele în ordine strict cronologică. El nu urmăreşte preconceput evoluţia (auto)biografică, ci selectează acele evenimente care constituie momente de referinţă în formarea eroului de *Bildungsroman*. În concepţie auctorială, evenimentele relatate par simple *amintiri*, adică o serie de întâmplări ale copilăriei care decurg unele din altele, aşa cum apar în fluxul memoriei povestitorului.

Povestite la început doar prietenilor – în primul rând, lui Eminescu, care îl îndeamnă la scris – amintirile au fost puse pe hârtie în jurul vârstei de patruzeci de ani. În transpunere literară, faptele din copilărie sunt privite retrospectiv cu ochii omului matur, dar păstrând privirea ingenuă şi uimită a copilului care descoperă, pe măsură ce creşte, tainele universului înconjurător. Uimirea şi nostalgia evocării transpar încă din prima frază a *Amintirilor*: „Stau câteodată şi-mi aduc aminte ce vremi şi ce oameni mai erau în părţile noastre pe când începusem şi eu, drăgăliţă-Doamne, a mă ridica băieţaş la casa părinţilor mei, în satul Humuleşti, din târg drept peste apa Neamţului; sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi, care se ţin tot de una: Vatra satului, Delenii şi Bejenii”.

Retrăind nişte întâmplări comune, lipsite la prima vedere de senzaţional (joaca, scăldatul, prinderea şi vânzarea pupezei, furtul cireşelor, îmbolnăvirea de râie etc.), autorul recreează nostalgic atmosfera unui trecut miraculos şi ireversibil. El prezintă gradat, în ordinea tensiunii epice, istoria unei copilării în mediul ţărănesc al unui sat de munte din momentul uceniciei şcolare şi până la despărţirea de vatra natală. Creangă se vede pe sine în ipostaza copilului Nică al lui Ştefan a Petrei nu pentru a se autodefini, ci pentru a înfăţişa, prin sine, copilăria însăşi, copilăria ideală. Povestitorul preia şi transformă în viziune artistică părerea tatălui său care consideră că menirea copilului este *să se joace*: „Numai de-ar fi sănătoşi, să mănânce şi să se joace acum; că le-a trece lor zburdăniciunea când or fi mai mari şi i-o lua grijile înainte; nu te teme, că n-or scăpa de asta. Ș-apoi nu ştii că este-o vorbă: ‹Dacă-i copil, să se joace; dacă-i cal, să tragă; şi dacă-i popă, să citească...›”. Ideea tatălui despre legile fiecărei vârste, dedusă din înţelepciunea populară, devine şi a povestitorului care reconstituie trecutul, cum mărturiseşte la începutul părţii a doua: „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă şi nevinovată. Şi, drept vorbind, acesta-i adevărul. Ce-i pasă copilului când mama şi tata se gândesc la neajunsurile vieţii, la ce se poate să le aducă ziua de mâine, sau că-i frământă alte gânduri pline de îngrijire”.

Ion Creangă a fost convins că reface în *Amintiri din copilărie* imaginea nealterată a primei *vârste de aur* a fiinţei umane din totdeauna şi de pretutindeni: „Aşa eram eu la vârsta cea fericită, şi aşa cred că au fost toţi copiii, de când îi lumea asta şi pământul, măcar să zică cine ce-a zice”. El descrie în *Amintiri* nu copilăria în sens *biografic*, ci o copilărie ideală dorită,

văzută în sens *paradigmatic*, pe care el n-a trăit-o întocmai, dar o recreează astfel cu ajutorul imaginaţiei. „Păţaniile” povestite sunt localizate în împrejurări concrete, în Humuleştii Moldovei, dar se potrivesc *copilăriei copilului universal*, cum sublinia G. Călinescu: „În *Amintiri din copilărie* este simbolizat destinul oricărui copil de a face bucuria şi supărarea părinţilor şi de a o lua şi el pe încetul pe acelaşi drum pe care l-au luat şi-l vor lua toţi. În *Amintirile* lui Creangă nu este nimic individual, cu caracter de confesiune ori de jurnal. Creangă povesteşte copilăria copilului universal”. (*Istoria literaturii române*)

Autorul prezintă astfel *zburdălnicia* sa şi a tuturor copiilor înclinaţi spre *joacă*, pentru că aceasta este legea vârstei lor, până se trece în cealaltă vârstă a cărei lege esenţială este *grija* sau *datoria*. În opoziţie cu cea mai mare parte a vieţii în care omul este dominat de griji, necazuri şi conflicte, *vârsta cea fericită* îi îngăduie copilului să se joace după plac, fără să-i pese de nimeni, izolat în spaţiul protector al poznelor inocente şi al trăirilor spontane, necontrolate. Nică din Humuleşti este „copilul universal” pentru că grijile părinţilor şi ale lumii trec pe lângă el fără să-l atingă, chiar dacă începe să le priceapă. Un teoretician care a studiat în profunzime fenomenologia *jocului*, Johan Huizinga, consideră jocul o *stare de excepţie* şi de *suspendare a vieţii obişnuite*, a existenţei cotidiene: „Caracterul jocului de a crea o stare de excepţie şi de a diferenţia îmbracă forma sa cea mai izbitoare în secretul cu care îi place jocului să se înconjoare. Până şi copiii mici îşi sporesc încântarea produsă de joaca lor, făcând din ea un ‹mic secret›. Jocul e ‹al nostru› nu ‹al altora›. Ceea ce fac acei alţii, din afară, nu ne priveşte ‹pentru moment›. Înlăuntrul sferei unui joc, legile şi uzanţele vieţii obişnuite nu sunt valabile. Noi suntem şi procedăm ‹altfel›. Această suspendare temporare a ‹vieţii obişnuite› e complet formată încă din copilărie”.

Este şi concepţia ilustrată în *Amintiri*, cum aproximează Creangă însuşi astfel de *jocuri şi jucării pline de hazul şi farmecul copilăresc* care îl scot din făgaşul vieţii obişnuite: „Copilul, încălecat pe băţul său, gândeşte că se află călare pe un cal de cei mai straşnici, pe care aleargă cu voie bună, şi-l bate cu biciul, şi-l struneşte cu tot dinadinsul, şi răcneşte la el din toată inima, de-ţi ie auzul; şi de cade jos, crede că l-a trântit calul, şi pe băţ îşi descarcă mânia în toată puterea cuvântului”. Fragmentul citat este preluat din capitolul al doilea, unde sunt evocate cele mai năstruşnice jocuri ale copilului – denumite cu sinonime expresive: *drăcării, hârjoană,*

incote, pozne - : jocul de-a calul, jocul de-a biserica, jocurile dinaintea culcării. Pentru *pofta de joc* a copilului, Creangă preferă sinonimul popular *inc/ incuri*. De exemplu, Nică şi fraţii săi nu puteau „adormi de incuri"; sau copila popii Ioan era „sprintenă şi plină de incuri".

Asemenea întâmplări hazlii şi uneori dramatice ale copilăriei reînviate în povestire constituie secvenţe narative cvasi-independente, ceea ce a permis autorilor de manuale didactice să preia unele fragmente şi să le intituleze ca atare: *La scăldat, Pupăza din tei, La cireşe, Cu arcanul, Cu pluguşorul, Caprele Irinucăi* ş.a. Desigur, modalităţile de joacă ale copiilor s-au schimbat radical în vremurile de astăzi, în epoca telefoanelor mobile, a calculatoarelor şi tabletelor. Dar Ion Creangă a reuşit să fixeze o paradigmă a copilăriei, chiar dacă evenimentele din *Amintiri din copilărie* s-au petrecut cu aproape două secole în urmă. *Starea de copilărie* sau *starea de excepţie* similară cu libertatea deplină constituie specificul primei vârste a omului care are ca atribut prioritar *jocul* sau *joaca*.

Universul infantil este redat atemporal în cadrul evocării, ca şi cum povestitorul opreşte timpul în loc şi desfiinţează, cât se poate, cronologia. Reduse la câteva date semnificative, isprăvile lui Nică constituie *evenimente de cunoaştere* – pe măsură ce eroul parcurge etapa copilăriei (înaintând în adolescenţă) şi face primii paşi pe calea maturizării odată plecat pe drumul spre Iaşi în căruţa lui Luca Moşneagu. Nu întâmplător adresarea către sine a povestitorului din desele *monologuri interioare* se schimbă din *Nică* (copilul) în *Ion* (tânărul), cum îl chema şi mama sa: „Şi mai bine să rămâi pe loc, Ioane, chiteam în mintea mea cea proastă, decât să plângi nemângâiet şi să te usuci..." Părăsirea Humuleştilor pentru şcoala de catiheţi de la Socola înseamnă intrarea în *zburdalnica vârstă a tinereţii*, cum spune în ultimul capitol: „Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare şi limpede ca cristalul, în care se oglindeşte cu mâhnire Cetatea Neamţului de atâtea veacuri! Dragi-mi erau tata şi mama, fraţii şi surorile, şi băieţii satului, tovarăşii mei din copilărie, cu cari, în zilele geroase de iarnă, mă desfătam pe gheaţă şi la săniuş, iar vara, în zile frumoase de sărbători, cântând şi chiuind, cutrieram dumbrăvile şi luncile umbroase, prundul cu ştioalnele, ţarinile cu holdele, câmpul cu florile şi mândrele dealuri, de după cari-mi zâmbeau zorile în zburdalnica vârstă a tinereţei!" În acest sens, primul monografist al autorului *Amintirilor*, Jean Boutière, spunea:

„Creangă scrie cartea retrăirii unei vârste cu sentimentul reîntoarcerii dintr-un exil neînduplecat". (*Viaţa şi opera lui Ion Creangă*, ediţia 1976)

Fără a intenţiona programatic să realizeze monografia unei aşezări rurale din secolul al XIX-lea, prozatorul a recreat artistic imaginea satului românesc, un sat văzut atemporal şi la dimensiuni aproape mitologice. Nostalgia copilăriei se asociază, în viziunea povestitorului, cu dorul de sat sau de origine. *Amintirile* lui Creangă comunică, în ultimă instanţă, regretul că satul patriarhal, cu frumuseţile şi valorile sale tradiţionale, a dispărut odată cu copilăria. Din deschiderea primei părţi, Humuleşti este prezentat ca un sat tradiţional străvechi (*vechi răzeşesc*), cu oameni harnici, cu flăcăi voinici şi fete mândre, cu biserică frumoasă, cu preoţi, dascăli şi „poporeni" cinstiţi. Subliniind atributele de vechime şi temeinicie, evocatorul conturează în acest fel un sat proiectat în veşnicie, dând impresia de durabilitate: „Ş-apoi Humuleştii, şi pe vremea aceea, nu erau numai aşa, un sat de oameni fără căpătâiu, ci sat vechiu răzeşesc, întemeiat în toată puterea cuvântului…"; adăugând în capitolul al treilea: „şi satul Humuleşti, în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit şi lipsit de priveliştea lumii ca alte sate; şi locurile care înconjură satul nostru încă-s vrednice de amintire".

Atmosfera de calm şi echilibru existenţial (casele sunt îndestulate, copiii se joacă lipsiţi de griji) este rareori conturbată de întâmplări cu aspect dramatic: luarea cu arcanul la oaste a dascălului Vasile, dispariţia pupezei din tei şi târguiala, boala de râie şi dărâmarea casei din Broşteni a gazdei Irinuca ş.a. În centrul acestui univers rural armonios se află *Familia*, care ocupă prim-planul acţiunii narative în primele părţi ale *Amintirilor*. În concepţia lui Creangă, armonia familială oglindeşte lumea armonioasă din jurul copilului. Aşa se face că din mulţimea de personaje conturate de povestitor se detaşează părinţii lui Nică, definindu-se mai cu seamă prin dialog. Văzută cu ochii copilului de odinioară, Smaranda Creangă este un personaj cu aură de basm, pare o fiinţă înzestrată cu puteri supranaturale, fiindcă ştia să facă „multe şi mari minunăţii", îmblânzind elementele naturii: alunga norii de pe cer, abătea grindina în alte părţi, îngheţa apa, alunga durerile fizice. Din punct de vedere tipologic, ea ilustrează portretul clasic al mamei: iubitoare dar autoritară, dotată cu simţ pedagogic şi receptivă la înnoiri. Portretul mamei contrastează evident cu al tatălui, Ştefan a Petrei, care se manifestă ca un om pragmatic, harnic şi mulţumit de condiţia sa, fără să pună prea mare preţ pe învăţătură.

În mod semnificativ, primele amintiri ale copilului – cele care deschid, de fapt, *Cartea amintirilor* – sunt legate de anii de *Şcoală*. Autorul îşi aminteşte cum părintele Ioan („om vrednic şi cu bunătate"), ca un adevărat apostol al satului, a înălţat la poarta bisericii o chilie pentru educarea copiilor humuleşteni, iar dascălul bisericii, Vasile a Ilioaiei („un holteiu zdravăn, frumos şi voinic"), devine şi dascălul lor, învăţându-i primele cunoştinţe de scris/citit (*bucheludeazla, bucheriţazdra*), apoi *ceaslovul* şi, la urmă, *psaltirea* , „care este cheia tuturor învăţăturilor". Nemulţumit de rezultatele învăţăceilor la *procitanie* (adică: *examinare*), popa Ioan aduce în şcoală un scaun lung şi un bici de curele - pe care le botează „Calul Bălan şi „Sfântul Nicolai" - pentru pedepsirea leneşilor. Obişnuindu-se cu aceste obiecte de chin, micii şcolari le percep, cuprinşi de frică, şi ca nişte unelte ale pedepsei cuvenite, trezindu-le treptat sentimentul responsabilităţii. Nică recunoaşte că, fiind înclinat spre joc, „în loc de înţelepciune mă făceam mai neastâmpărat".

Smaranda Creangă îşi susţine fiul să înveţe („Şi când învîţam eu la şcoală, mama învăţa cu mine acasă şi citea acum la ceaslov, la psaltire şi *Alexandria* mai bine decât mine, şi se bucura grozav când vedea că mă trag la carte"), fiind convinsă că înţelepciunea şi bunăstarea vin din cărţi: „căci auzise ea spuind la biserică, la ‹Parimei› (proverbe din *Vechiul Testament*, n.n.) că omul învăţat înţelept va fi şi pe cel neînvăţat slugă-l va avea". Dorind ca fiul ei să devină popă, după ce dascălul din Humuleşti e luat cu arcanul la oaste, îşi cheamă tatăl în ajutor să-l ducă pe Nică, împreună cu fratele ei mai mic, la şcoala din Broşteni, un sat îndepărtat cu şcoală renumită. Bunicul David Creangă din Pipirig întreţine acelaşi *cult al cărţii*, după cum încearcă să-l convingă pe Ştefan a Petrei: „Nu-i rău, măi Ştefane, să ştie şi băietul tău oleacă de carte, nu numaidecât pentru popie, cum chiteşte Smaranda, că şi popia are multe năcăfale (*necazuri*, n.n.), e greu de purtat. Şi decât n-a fi cum se cade, mai bine să nu fie. Dar cartea îţi aduce şi oarecare mângâiere (…) Din cărţi culegi multă înţelepciune, şi, la dreptul vorbind, nu eşti numai aşa, o vacă de muls pentru fiecare. Băietul văd că are ţinere de minte şi, numai după cât a învăţat, cântă şi citeşte cât se poate de bine". Dar experienţa şcolirii de la Broşteni se încheie dezastruos: copiii se îmbolnăvesc de râie, apoi, urnind în joacă o stâncă de munte, aceasta se prăvăleşte peste casa şi caprele gazdei Irinuca.

Altă experienţă didactică ratată este relatată la începutul capitolului al III-lea. În 1852, Nică ajunge cu vărul său Mogorogea la Şcoala domnească din Târgu-Neamţ, deschisă de părintele Isaia Duhu, dar nu stă prea mult acolo, din cauza conflictului acestuia cu părintele Oşlobanu. Cu ajutorul mamei sale, care-şi convinge soţul să plătească taxa minimă („două merţe de orz şi două de ovăs”), se va înscrie, apoi, la Şcoala de *catiheţi* (arhaism ce desemnează învăţătorul sau profesorul de religie) din Fălticeni. Văzută de autor ca o şcoală „numai de mântuială”, şcoala catihetică este prezentată caricatural, insistând asupra sistemului învechit de învăţare, cu umor şi ironie: „Unii dondăneau ca nebunii, parcă-i apuca ameţeală; alţii o duceau numai într-un muget, cetind până le perea vederea; la unia le umblau buzele parcă erau cuprinşi de pedepsie (*epilepsie*; n.n.), cei mai mulţi umblau bezmetici şi stăteau pe gânduri, văzând cum îşi pierd vremea, şi numai oftau din greu, ştiind câte nevoi îi aşteaptă acasă. Şi turbare de cap şi frântură de limbă ca la aceşti nefericiţi dascăli, nu mi s-a mai adat a vedé, cumplit meşteşug de tâmpenie, Doamne fereşte!” Modalitatea satirică este asemănătoare cu a lui I. L. Caragiale din proza *Pedagog de şcoală nouă.* Dintre portretele caricaturale ale colegilor, se desprinde al lui Davidică: „flăcău de munte, cu barba în furculiţă şi favoriţe frumoase, cu pletele creţe şi negre ca pana corbului, cu fruntea lată şi senină, cu sprincenele tufoase, cu ochi mari, negri ca murele şi scânteietori ca fulgerul, cu obraji rumeni ca doi bujori, nalt la stat, lat în spete, subţire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, uşor ca o căprioară şi ruşinos ca o fată mare, Dumnezeu să-l ierte! Că n-avu parte să se preuţească…A murit, sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le peară, că au mâncat juvaier de flăcău”.

În genere, Ion Creangă stăpâneşte deplin arta de a portretiza personajele în mod succint, prin forţa sugestiei, din câteva trăsături fizice sau de caracter. Astfel, dascălul Vasile de la şcoala din Humuleşti este „harnic şi ruşinos ca o fată mare; părintele Ioana – „om vrednic şi cu bunătate”; Smărândiţa popii – „o zgâtie de copilă ageră la minte”. La fel sunt portretizaţi colegii de la Şcoala de catiheţi din Fălticeni: Trăsnea „era înaintat în vârstă, bucher de frunte şi tâmp în felul lui”; Davidică – „flăcău de munte, cu barba în furculiţă” etc. Unele personaje din *Amintiri* sunt create de Creangă după tiparul eroilor din poveştile sale: Oşlobanu este un fel de Chirică din *Povestea lui Stan Păţitul* sau Flămânzilă din *Povestea lui Harap-Alb*, iar Mogorogea –

un fel de Gerilă. De fapt, mai toţi colegii de la „fabrica de popi din Folticeni” - cum spune ironic autorul (Ion Mogorogea, Nică Oşlobanu, Davidică, Mirăuţă, Trăsnea, Gâtlan) se aseamănă cu însoţitorii năzdrăvani ai lui Harap-Alb prin limbaj şi comportament.

Prin amintirile de la Fălticeni, eroul lui Creangă depăşeşte limitele copilăriei, înaintând în adolescenţă. Când şcoala de catiheţi se desfiinţează, cei mai tineri sunt trimişi la Seminarul de la Socola. Momentele pregătitoare ale plecării din toamna anului 1855 şi drumul spre Iaşi reprezintă simbolic *ieşirea din copilărie*. Despărţirea simbolică este marcată nostalgic de evocator: „Apoi lasă-ţi, băiete, satul, cu tot farmecul frumuseţelor lui, şi pasă de te du în loc strein şi aşa depărtat, dacă te lasă pârdalnica de inimă! Şi doar mă şi sileam eu, într-o părere s-o fac a înţălege pe mama că pot să mă bolnăvesc de dorul ei…şi să mor printre străini!” La fel ca Harap-Alb din poveste, Nică/Ion părăseşte casa părintească în căutarea unui *rost*. Pentru el *învăţătura* devine rostul vieţii, iar anii de şcoală reprezintă drumul spre cunoaştere. În acest fel, *începutul* (evocarea universului mirific al Humuleştilor şi înfiinţarea şcolii săteşti) şi *sfârşitul* operei (plecarea spre Socola din Iaşiul îndepărtat) dobândesc semnificaţii simbolice, situând eroul amintirilor în lumea celor care se iniţiază în ştiinţa de carte.

Originalitatea *Amintirilor din copilărie* decurge, înainte de toate, din natura scenică şi caracterul lor dialogic. Ion Creangă se plasează aievea pe o scenă imaginară şi identificându-se cu fiecare dintre personajele sale îşi interpretează textul rememorat în faţa unui presupus auditoriu (prezumtivul cititor). El recreează cu dezinvoltură scene şi personaje: gesticulează, imită, parodiază şi, când e cazul, se cufundă în monolog interior, dialogând, de fapt, cu sine. Cum remarca, în acest sens, G. Călinescu: „Nicăiri limba nu e a artistului, ci a eroilor lui, chiar când Creangă însuşi vorbeşte. Atunci el vorbeşte nu ca autor, ci ca povestitor, ca un om care stă pe o laviţă şi istoriseşte altora, fiind el însuşi erou subiectiv în naraţiunea obiectivă”.

Cel care îi apreciază fără rezerve harul nativ de povestitor oral este marele său prieten Mihai Eminescu, care îl îndeamnă insistent să scrie, intuind virtualitatea artistică a ”amintirilor” sale. Condus de poet la *Junimea,* Creangă întreţine atmosfera cenaclului cu anecdotele lui savuroase, fie că pornea de la un fapt real, fie că născocea, spre delectarea adunării, un personaj care semăna cu el însuşi. Dintre vechii junimişti, primul care a văzut în creaţiile lui Creangă o subtilă *punere în scenă* a fost Vasile Pogor, înrudit cu povestitorul prin predispoziţia

lui umoristică. Umorul tonifiant degajat în *Amintiri* este susţinut de *oralitate*, prin valorificarea limbajului de factură populară. Aici, ca şi în basme, predomină expresiile limbii vorbite (limba vie din acea epocă), unele – cu forme fonetice moldoveneşti, altele – regionalisme din spaţiul geografic nemţean sau humuleştean sau, pur şi simplu, *crengisme*, cum le definea Vladimir Streinu: „Dar prin crengisme e nimerit să se înţeleagă acele cuvinte pe care le foloseşte numai Creangă după o ştiinţă proprie".

Strategia orală a povestitorului este, putem afirma, desăvârşită. Chiar dacă au fost scrise pe suport tipografic, amintirile lui Ion Creangă creează impresia de *spunere* directă. Autorul se adresează frecvent interlocutorilor imaginari – substitut al cititorului – printr-o formulă directă care îndeplineşte rolul de a realiza trecerea armonioasă şi unitară de la o întâmplare la alta: „Şi după cum am cinstea să vă spun"; „Ş-apoi gândiţi că Trăsnea citea întrebarea şi răspunsul"; „Vă puteţi imagina ce vra să zică a te scălda în Bistriţa" ş.a. După probele de oralitate din *Povestea lui Harap-Alb* sau a lui *Stan Păţitul*, Creangă uzează definitoriu în *Amintiri* de *povestea vorbei*, înţeleasă ca fond imemorial de filozofie populară, cum se şi exprimă într-un context: „Povestea ceea: ‹Un nebun arunc-o peatră în baltă, şi zece cuminţi n-o pot scoate›". Ca şi în poveşti, autorul introduce în textul narativ proverbele şi zicătorile prin formula orală *vorba ceea*.

Oralitatea stilului derivă, apoi, din folosirea abundentă a expresiilor onomatopeice sau interjecţionale (*zbrr!, haţ!, ţuşti, hârşti, huţa, troscpleosc* etc.), a formulelor exclamative şi interogative (*ori mai ştii păcatul!*, *ce-i de făcut?*) şi a verbelor imitative din substratul popular: *a horăi, a bâzâi, a bocăni, a molfăi, a foşgăi, a clămpăni, a mogoroci, a sfârcâi, a coşi* etc. De tehnica orală ţine şi utilizarea spontană a frazelor rimate şi a versurilor populare: „Hai fiecare pe la casa cui ne are, că mai bine-mi pare"; Nu-mi e ciudă pe gândac/ C-a mâncat frunza de fag,/ Dar mi-e ciudă pe omidă,/ C-a mâncat frunza de crudă..." ş.m.a.

Privit la început ca un autor popular, Ion Creangă, va fi considerat cu timpul un artist al cuvântului profund original, fiind supranumit de G. Ibrăileanu *Homer al românilor*. Prin *Amintiri din copilărie*, el se situează convenţional în tradiţia literaturii memorialistice a scriitorilor paşoptişti: *Amintiri* de Alecu Russo, *Vasile Porojan* de Vasile Alecsandri, *Cum am învăţat româneşte* de Costache Negruzzi, *Scrisori către V. Alecsandri* de ion Ghica. Însă depăşeşte asemenea opere prin caracterul de roman al amintirilor sale – un roman al formării –

în care predomină ficţiunea în raport cu aspectul documentar şi prin crearea unui personaj-paradigmă după modelul autobiografic. Operei sale de maturitate i se potriveşte caracterizarea antropologului Gilbert Durand, desprinsă din alt context: „Nostalgia experienţei din anii copilăriei e consubstanţială nostalgiei existenţei. În vreme ce copilăria e obiectiv anestezică, pentru că n-are nevoie să facă apel la artă pentru a se opune unui destin muritor de care n-are cunoştinţă, orice amintire din copilărie, prin dubla-i putere a prestigiului pe care-l conferă lipsa de griji primordială, pe de o parte, iar pe de alta a memoriei, e din capul locului operă de artă"(*Structurile antropologice ale imaginarului*, 2000, p.402)

6.2. Școala și familia

D-l Goe **de I. l. Caragiale**

Galeria de tipuri umane pe care a realizat-o I.L.Caragiale în schiţele sale include şi copilul prost crescut - rod al unei educaţii defectuoase, bazate pe răsfăţ şi şantaj sentimental. Un reprezentant convingător al acestui tip de personaj este Goe din schiţa ,,D-l Goe...". Goe este personajul principal - numele lui coincide cu titlul operei - individual şi imaginar, care aparţine unei familii burgheze din urbea X. Autorul nu dă amănunte referitoare la înfăţişarea sa, ci se opreşte asupra aspectului vestimentar care sugerează starea materială bună a familiei sale.

Goe ,,poartă un frumos costum de marinar, pălărie de paie, cu inscripţia pe pamblică [Le Formidable]". Lipsa detaliilor legate de fizionomia sa, ca şi originea în urbea X reliefează intenţia autorului de a da viaţă unui personaj ce reprezintă un anume tip de copil. Portretul său moral se încheagă prin caracterizare indirectă, din comportamentul, felul său de a vorbi şi relaţiile cu alte personaje. O primă trăsătură morală a acestui personaj este lenea, evidenţiată încă de la începutul schiţei. Goe este dus la Bucureşti ,,ca să nu mai rămână repetent şi anul acesta". Răsfăţat peste măsură, nu-şi poate stăpâni nerăbdarea în aşteptarea trenului şi vorbeşte ,,încruntat", ,,pe un ton de comandă", crezându-se important. Aceeaşi infatuare, dublată de incultură, o dovedeşte personajul când, în urma discuţiilor dintre cele două cucoane în legătură

cu forma corectă a cuvântului ,,marinar”, le face proaste pe amândouă şi stabileşte ca se zice ,,mariner”.

Lipsa de respect faţă de cei mai în vârstă, dovedită pe peronul gării, se conturează în obrăznicie şi în discuţia de pe culoar, când este sfătuit să nu scoată capul pe fereastră: ,,- Ca treabă ai tu, urâtule? zice mititelul smucindu-se”. Apelativul "urâtule" demonstrează infantilismul ,,tânărului Goe”, care se comportă ca un copil mic, în ciuda faptului că era elev. Când, la întrebarea bunicii ,,- Să moară mam-mare?” el răspunde scurt ,,Să moară!”, dovedeşte răsfăţ şi insensibilitate. Neastâmpărat, iese pe culoar şi se blochează în ,,compartimentul unde nu intră decât o persoană”. încăpăţânarea, pe care o dovedise scoţând ,,iar” capul pe fereastră când este sfătuit să nu mai facă asta, iese din nou în evidenţă, deoarece trage semnalul de alarmă, cu toate că mam-mare îi spusese să stea ,,binişor”, ca să nu strice ceva. Proasta creştere este evidenţiată şi de modul său de a se manifesta când se află în pericol sau nu-i convine ceva, urlă, ţipă, bate din picioare sau cu pumnii în uşă: ,,Să oprească! zbiară şi mai tare Goe, bătând cu picioarele”. Când se reazemă în nas de clanţa uşii de la cupeu, ,,începe să urle”, iar când se închide în toaletă, după ce bate cu pumnii în uşă, ,,zbiară desperat”.

Goe este un tip de copil, rod al unei metode de educaţie, în care relaţia greşeală-pedeapsă nu funcţionează. Pentru a caracteriza personajul, autorul îmbină naraţiunea cu dialogul. Insuşirile sale sunt evidenţiate prin fapte şi mai ales prin limbaj, prin modul lui de a vorbi. Un fals portret al lui Goe îl realizează cucoanele, prin caracterizare directă, care nu contenesc a-l admira pentru cat este de ,,deştept” şi de ,,simţitor”. Atitudinea autorului, evident critică, transpare din tonul său ironic, din întâmplările imaginate la care participă Goe, precum şi din felul acestuia de a vorbi. Atitudinea satirică ai scriitorului se remarca inca din titlu. Aşezarea apelativului ,,domnul” lângă substantivul ,,Goe”, urmat de punctele da suspensie pare a anunţa contradicţia dintre părerea cucoanelor despre copil şi adevărata faţă a acestuia, lăsând libertate cititorului să tragă concluzii. Acest personaj stârneşte râsul, un râs amar, care îndeamnă la un comportament diferit, pentru a nu intra în ridicol.

Celelalte trei personaje - mam-mare, mamita şi tanti Miţa-nu se deosebesc între ele, deoarece aparţin aceleiaşi familii şi provin din acelaşi mediu social.

Comicul schiţei rezultă din ridicolul personajelor, care au impresia că bunăstarea materială le asigură un loc preferenţial în societate. Contrastul dintre ceea ce vor să pară ,,cucoanele” şi ceea ce sunt în realitate este evident pe tot parcursul schiţei. ,,Frumos gătite”, cu un aer important, ele poartă pe peronul gării o discuţie ,,filologică” despre forma corectă a cuvântului ,,marinar”. Inculte fiind, nu reuşesc să ajungă la forma corectă.

Mam-mare nu şi-a pierdut deprinderile de mahala. Când se urcă în tren îşi face cruce, ca o femeie simplă, apoi îşi aprinde o ţigară. Atitudine de mahalagioaice au cucoanele şi la venirea conductorului, deoarece se ceartă cu el pentru plata biletului şi a amenzii. Tanti Miţa dovedeşte aroganţă atunci când se adresează ,,urâtului” care intervenise în discuţia cu conductorul: ,,- Nu-i treaba dumitale! ce te amesteci d-ta? zice tanti Miţa...”.

Lipsa de respect pentru cei din jur este evidentă. Ele nu-i atrag niciodată atenţia lui Goe că prin zbieretele sale ar putea deranja. Nu se respectă nici între ele, deoarece mamita o trimite pe mam-mare să-l caute pe Goe, chiar dacă aceasta ,,se ridică bătrâneşte”. Necinstite, nu recunosc greşeala lui Goe de a fi tras semnalul de alarmă, ci, la venirea controlului, ,,Mam-mare doarme în fundul cupeului cu puişorul în braţe”.

Cucoanele nu sunt caracterizate numai prin comportament, ci şi prin limbaj. Ele vor să pară educate şi folosesc cuvinte franţuzeşti - ,,parol” - însă stâlcesc cuvinte din limbajul uzual sau le alătură unor forme de mahala: ,,n-am declaratăr”, ,,n-am plătităr”, ,,- Ce faci soro? eşti nebună?” ,,- Ad să-l pupe...”, ,,şezi binişor”, ,,bulivar”.

Ele însele needucate, constituie un model negativ pentru fiul şi nepoţelul lor. Incapacitatea de a face educaţie copilului este subliniată de la începutul schiţei, deoarece îl duc la Bucureşti - cu ocazia unei sărbători naţionale - ,,ca să nu mai rămâie repetent şi anul acesta”, motiv aflat în contradicţie cu orice principiu educativ. Goe este privit ca un domn şi tratat ca un copil. Are biletul pus la pamblica pălăriei şi rămâne pe coridor ,,cu bărbaţii”, în schimb i se câştigă bunăvoinţa cu ,,ciucalată”, i se vorbeşte cu ,,puişorule” şi este pupat de mam-mare pe nas ca să-i treacă durerea. Pentru ele, Goe, deşi rămăsese repetent, este un om ,,cu carte”, de intelingenţa căruia cucoanele nu contenesc a se minuna. ,,- E lucru mare cât e de deştept! zice mam-mare”, iar tanti Miţa adaugă: ,,- E ceva de speriat, parol!”.

Entuziasmul în faţa ,,formidabilului" lor urmaş demonstrează nivelul intelectual scăzut al cucoanelor. Ca şi Goe, ele nu sant cazuri particulare, ci reprezintă categorii umane - sant deci personaje tipice.

Cele ,,trei dame" sunt caracterizate prin naraţiune şi, mai ales, prin dialog, de unde reiese incultura şi lipsa de educaţie, trăsăturile lor morale de bază.

Atitudinea autorului este critică, el creează personaje ridicole apelând la comicul de situaţie şi comicul de limbaj, cu intenţia vădită de a îndrepta, prin râs, defectele morale şi de comportament printr-o satiră virulentă.

6.3. Natura şi vieţuitoarele

Mulţi dintre marii scriitori au un ascuţit spirit de observaţie şi astfel au înfăţişat în povestiri, prin diferite procedee stilistice, aspecte din viaţa diferitelor vietăţi din natură. Un model al acestui gen de povestiri poate fi considerat volumul *Din lumea celor care nu cuvântă* de Emil Gîrleanu. Din aceeaşi categorie de opere face parte şi schiţa *Puiul* de I. Al. B -Voineşti, ca şi povestirile *Ursul păcălit de vulpe*, *Capra cu trei iezi* sau *Punguța cu doi bani* de I. Creangă și romanul *Fram, ursul polar* de Cezar Petrescu.

***Căprioara* de Emil Gârleanu**

Schiţa *Căprioara* face parte din volumul *Din lumea celor care nu cuvântă*, apărut în anul 1910, având ca model cunoscutele *Histoires Naturalles* ale lui Jules Renard. Cartea evocă o lume în care insectele şi animalele gândesc, vorbesc, îşi trăiesc bucuriile şi durerile într-un microcosmos propriu - intim, numai al lor. În general povestirile constituie mici drame, aduse de scriitor la nivelul dramelor umane, prin semnificații și corespondența cu sentimentele umane. El coboară la dimensiunile eroilor săi, descifrând întâmplări asemănătoare cu cele din viaţa oamenilor, pline de dramatismul, dar şi de încrederea proprie acestora. Toate personajele sale sunt puse în faţa unei situaţii – capcană, o situaţie fără alternativă, cu toate drumurile închise.

Titlurile cele mai semnificative sunt: *Gândăcelul*, *Frunza*, care cu cea dintâi rază a primăverii se deschide pierind toamna, *Calul*, care o viaţă întreagă şi-a ajutat stăpanul sfârşind uitat de toţi, *Grivei*, câinele bătrân care şi-a slujit stăpânul cu credinţă timp de 20 de ani şi în pragul morţii pleacă pentru a fi singur.

Căprioara este o schiţă în care este descris un aspect din viaţa animalelor care trăiesc în sălbăticia codrilor. Tema schiței o constituie instinctul matern, care este atât de puternic încât căprioara îşi sacrifică propria viaţă pentru a o salva pe cea a iedului. Schiţa este compusă din câteva momente impresionante care se succed rapid culminând cu un deznodământ tragic. Tristă că trebuie să-şi părăsească iedul, căprioara îl mângâie pentru ultima dată, apoi îl conduce spre vârful muntelui, în desişul pădurii, ca să fie cât mai departe de ,,*iscusinţa vânătorului şi de duşmănia lupului*”.

La început, tabloul pare a inspira împăcare şi linişte: ,,*Pe muşchiul gros, cald ca o blană a pământului, căprioara stă jos, lângă iedul ei. Acesta şi-a întins capul cu botul mic, catifelat şi umed, pe spatele mamei lui şi, cu ochii închişi, se lasă dezmierdat. Căprioara îl linge, şi limba ei subţire, culcă uşor blana moale, mătăsoasă a iedului.*” Triplul şi dublul epitet, comparaţia, evidenţiază frumuseţea acestor gingaşe vieţuitoare, armonia dintre ele şi natură. În sufletul căprioarei se dă o luptă puternică între dragostea pentru iedul ei şi necesitatea de a se despărţi de el, pentru că vremea înţărcatului trecuse. Totuşi învingându-şi cu greu dragostea de mamă, se hotărăşte să-l ducă la ,,*ţâncurile de stâncă din zare*”, unde ar fi ferit de primejdii. În drumul lor, natura devine ameninţătoare: ,,*trece din poiană în poiană, intră apoi sub bolţi de frunze, pe urmă prin hrube adânci de verdeaţă, până ce pătrunde în inima întunecată, ca un iad, a pădurii*.” ,,*Şi deodată, pe neaşteptate, de sub o cetină, ochii lupului străluceau lacomi. Un salt şi iedul ar fi fost sfâșiat*.”

Finalul este înspăimântător, imaginile sunt strecurate gradat, lumina scade, spaţiul se micşorează treptat. Pentru a-şi salva puiul, mama se aruncă în faţa fiarei flămânde și, sfâşiată de lup, căprioara se sfârşeşte privindu-şi puiul care se pierde în desişul pădurii. Instinctul ei de dragoste maternă este zugrăvit într-o gamă variată de sentimente, legate în gradaţie ascendentă: este descrisă mai întâi duioşia cu care îşi mângâie iedul înainte de despărţire; apoi

căprioara îşi ascunde tristeţea şi îmbărbătându-se îşi conduce iedul prin locuri primejdioase pentru a-i încerca puterile. Sentimentul matern culminează cu sacrificiul propriei vieţi.

Limbajul folosit de scriitor este presărat cu expresii plastice şi epitete sugestive. Stilul este concis, bogat în figuri de stil.

Schiţa are o însemnată valoare instructiv-educativă. Ea constituie un mijloc de cunoaştere a unor aspecte ale vieţii animalelor din cadrul întunecat şi plin de primejdii. Lectura acestei schiţe trezeşte copiilor dorinţa de a observa mai atent viaţa din natură şi măreşte interesul pentru cunoaşterea vieţuitoarelor, contribuind la dezvoltarea spiritului de observaţie. Prin forma lor artistică, prin analogiile dintre viaţa familiilor de animale şi propriile lor familii, schiţele lui Gîrleanu, contribuie şi la dezvoltarea sentimentelor şi a atitudinilor morale ale copiilor, după cum se poate observa prin următoarele întrebări ce pot fi adresate copiilor:

Putem atribui şi o altă semnificaţie morţii din final a căprioarei-mamă?

Să fi fost în locul puiului / mamei ai fi ales aceeaşi soluţie?

***Puiul* de Al. Brătescu-Voineşti**

În volumul în care este inclusă şi povestirea *Puiul,* de I. Al. Brătescu-Voineşti, apărută în colecţia *Povestind copiilor*, sunt adunate un număr de schiţe şi nuvele în care autorul descrie lumea copiilor, a animalelor şi a păsărilor, precum şi câteva din viața unor oameni buni, loviţi fără cruţare de către fiinţele rele, egoiste, fără suflet. Povestirile sunt, în cea mai mare parte triste: *Privighetoarea, Moartea lui Castor*, *Puiul*.

Puiul, cea mai cunoscută poveste a lui B.-Voineşti, înfățișează nenorocirea care se poate ivi din cauza neascultării de părinţi: un pui de prepeliţă este rănit de vânător şi, după o suferinţă neînchipuită, moare îngheţat, părăsit de mama lui, care, cu toate că i se rupea inima, e silită să plece pentru a-şi salva măcar ceilalţi pui. Povestirea începe cu un peisaj de primăvară, în care apare personajul principal, o prepeliţă care îşi construieşte cuibul; după trei săptămani din ouăle mici ca nişte cofeturi ,,*au ieşit nişte pui drăguţi...îmbrăcaţi în puf galben...parcă erau şapte gogoşi de mătase*”. Prepeliţa le aduce mâncare şi puii fiind ascultători şi cuminţi asemeni

unor copii – neştiind încă să zboare, veneau imediat la chemarea prepeliţei. Dar intervine o întâmplare neobişnuită în viaţa prepeliţei şi a puilor ei: ţăranii au venit să secere grâul şi puiul cel mare, neascultând chemarea prepeliţei, este prins de un flăcău sub căciulă. Când scapă, fuge speriat la prepeliţa care îl dojeneşte cu blândeţea specifică mamei: ,,*Vezi ce va să zică să nu mă asculţi? ... eşti mic, să nu ieşi niciodată din vorba mea, că poţi să păţeşti şi mai rău.*" Prepeliţa i-a învăţat încet, încet să zboare, pregătindu-i pentru călătoria lungă pe care trebuiau să o facă, când va trece vara. Dar o întâmplare tristă venea să tulbure toată liniştea şi bucuria lor. Într-o zi de august a venit un vânător. Prepeliţa a înţeles primejdia şi le-a poruncit să se pitulească jos, lipiţi cu pămantul. Spre a-şi feri puii de primejdie, ea s-a prefăcut rănită, zburând ras cu pământul la doi paşi de botul câinelui, pentru ca vânătorul să nu poată trage, de frică să nu-şi împuşte câinele. În acest timp, nesocotind sfatul mamei, puiul cel mare, în loc să stea nemişcat, la fel ca fraţii lui, a zburat. Vânătorul l-a auzit, a tras şi alicea i-a atins aripa şi n-a mai putut zbura. Prepeliţa l-a găsit acolo în lăstar şi a înţeles că puiul e pierdut, dar şi-a ascuns durerea.

Finalul, la fel şi ca în *Căprioara* este sfâşietor: în sufletul prepeliţei se dă o luptă aprigă, dar, până la urmă, pentru că zilele erau tot mai mici şi mai înnourate, a început să cadă şi bruma, a luat marea hotărare. Decât să-i moară şi ceilalţi pui de frig, a preferat să sacrifice doar unul şi fără a mai privi înapoi a zburat cu puii sănătoşi spre tărâmuri unde vara e veşnică.

Deşi petrecută în lumea păsărilor, drama e totuşi omenească prin personificare: gândesc, vorbesc şi se mişcă întocmai ca o mamă cu copiii ei. Dacă povestirea este necunoscută elevilor, bine-venită este lectura predictivă ca metodă de evidenţiere a dinamicii acţiunii în povestire, gradaţia ascendentă a momentelor subiectului. Iată câteva întrebări:

1. Ce crezi c-o să se întample?

- la prima liniuță de dialog: *Cred că băiatul nu-l va da drumul prepeliței, ci îl va chinui.*

2. Ce s-a întâmplat ? – *La rugămintea țăranului, băiatul a eliberat puiul.*

s.a.m.d.

Drama prepeliţei şi a puilor se prezintă pe fundalul general al anotimpurilor: primăvara-naştere, vara-creştere, toamna-maturizare, iarna-moartea. Procedeul esenţial, folosit de autor

este personificarea. Autorul se vădeşte un mare iubitor al naturii şi doreşte ca omul să ocrotească, dar
constată că în multe cazuri acesta distruge echilibrul şi armonia. Valoarea instructiv-educativă a povestirii, reliefată foarte bine într-un moto: ,,*Sandi, să asculţi pe mămica!”* constă tocmai în avertismentul pe care autorul vrea să-l dea în legătură cu consecinţele care decurg din neascultare, din nesocotinţa sfaturilor pe care părinţii le dau cu atâta dragoste copiilor. Şi precum s-a văzut, urmările sunt de cele mai multe ori iremediabile. Pentru accesibilizarea valorilor textului imbinăm expunerea frontală cu o conversaţie euristică şi de verificare dirijată, după modelul de mai jos:

Puiul este o operă epică, sentimentele fiind exprimate indirect prin intermediul naraţiunii, al acţiunii şi al personajelor. Întâmplările narate pun în evidenţă dragostea de mamă a prepeliţei. Pentru a pătrunde conţinutul de idei al textului s-au pus următoarele întrebări comprehensive / închise elevilor, al căror răspuns se extrage din text:

1. Cine povesteşte întamplarea ? *Intamplarea este povestită de autor, de Ioan Al. Brătescu – Voineşti.*

2. Cine participă la acţiune ? *La acţiune participă personajele lecturii: prepeliţa, puii ei şi alături de ei, oamenii.*

3. Cum se numeşte textul în care un povestitor relatează întamplări la care participă personaje? *Acest text se numeşte text narativ.*

4. Cu ce aseamănă autorul viaţa prepeliţei şi a puilor ei? *Autorul aseamănă viaţa prepeliţei şi a puilor ei cu viaţa oamenilor.* Prin această asemănare autorul scoate în evidenţă lucrurile comune dintre oameni şi animale: fiecare are propria familie pe care o apără, o îngrijeşte şi pe care o iubeşte foarte mult. Ca şi oamenii, animalele, în cazul nostru puii de prepeliţă, sunt copii care au o mamă, prepeliţa, care le poartă de grijă. Ca şi copiii, puii prepeliţei sunt jucăuşi, veseli, curioşi şi de multe ori neastâmpăraţi şi neascultători. Din aceste comparaţii observăm că şi temele se îmbină într-o lectură, nu numai modurile de expunere. Chiar dacă în această naraţiune este vorba despre o prepeliţă şi puii ei, aceştia formează o familie ca şi noi oamenii. Deci, în această naraţiune se îmbină tema copilăriei cu cea a naturii şi

vieţuitoarelor. Acest lucru a vrut să-l demonstreze şi autorul punand la începutul poveştii un moto: ,,Sandi, s-asculţi pe mămica!” Aventurile prepeliţei şi ale puilor ei, în special ale puiului cel mare, sunt exemple din care elevii învaţă că orice s-ar intampla ei trebuie să-şi asculte mama.

5. Cui i se adresează autorul, când întreabă : ,,*Ai văzut cum stă găina pe ouă ?*”

Autorul ni se adresează nouă, cititorilor.

6. La cine aţi mai întalnit acest mod de adresare directă? Daţi exemple.

Acest mod de adresare directă l-am întalnit la Ion Creangă: *Ştia, vezi bine, soarele cu cine are de-a face…,Dar ţi-ai găsit ! Hai mai bine despre copilărie să povestim…*

Exerciţiile sunt o altă metodă de a pătrunde conţinutul de idei al textului:

1. Citirea selectivă a unor fragmente din lecţie:

a. fragmente dialogate:

- Lasă-l jos, mă Mărine, că e păcat de el, moar. Nu-l vezi că de- abia e cât luleaua?!

- Vezi ce va să zică să nu mă asculţi ? Cand te-ai face mare, o să-i faci cum ai vrea tu, doar acum, că eşti mic, să nu ieşi niciodată din vorba mea, că poţi să păţeşti şi mai rău.

Din ultimul dialog observăm felul în care se poartă prepeliţa cu puiul ei. Ea este o mamă adevărată, are comportamentul şi trăsăturile sufleteşti ale unui om. Ea este personificată. Prepeliţa işi ceartă puiul, ca o mamă care-şi ceartă fiul.

b. expoziţiunea: *Într-o primăvară, o prepeliţă… s-a lăsat din zbor într-un lan verde de grâu, la marginea unui lăstar.*

intriga: *După ce s-a odihnit vreo câteva ore… se plimbau primprejurul mamei lor şi când îi strigs: Pitpalac ! repede veneaulangă ea.*

punctul culminant: *Odată, prin iunie, cand au venit ţăranii să secere grâul… Nu-l vezi că d-abia e cât luleana?!*

desfăşurarea acţiunii: *Cand s-a văzut scăpat, fuga speriat la prepeliţă să-i spuie ce a păţit…care dădeau tarcoale deasupra miriştii.*

deznodământul: *Mama lor îi aşeza în rând… şi o să vedem dedesuptul nostru oraşe mari şi râuri şi marea.*

c. fragmente descriptive: *Într-o primăvară, o prepeliţă aproape moartă de oboseală – că venea de departe, tocmai din Africa – s-a lăsat din zbor intr-un lean verde de grau, la marginea unui lăstar.*

Concluzia acestei citiri selective este că în această naraţiune se îmbină toate cele trei moduri de expunere, că nu există o operă literară să fie doar un mod de expunere. Acestea se îmbină, dar unul predomină întotdeauna.

În lecţia *Puiul* predomină naraţiunea.

1. Grupaţi în patru coloane cuvintele care au acelaşi înţeles: *a aduna, chemare, desen, flăcău, frică, sport, a strange, solicitare, feciori, spaimă, a ingrămădi, apel, poftire, june, a colecta, pădure, tanăr, groasă, băiat.*

2. Găsiţi în text cat mai multe cuvinte care au sensuri opuse, exemplu: mic ≠mare; ziua ≠ noaptea .

Ca temă scrisă elevii trebuie să-şi imagineze că sunt pe rând: prepeliţa; un pui; puiul cel mare, apoi să povestească întamplările din fiecare situaţie.

Foarte bine-venită în vederea dezvoltării inteligenţei emoţionale a copiilor este metoda discuţiei-reţea:

În *Căprioara*, posibile întrebări deschise, interpretative fiind: Crezi că prepeliţa-mamă a procedat corect? / Tu ai fi făcut la fel să fi fost în locul ei? / Mama ta ar fi procedat altfel într-o situaţie asemănătoare?

Pentru a pune în evidenţă viziunea antropomorfizantă asupra lumii vieţuitoarelor se pot monitoriza situaţii analoage în care s-ar putea găsi propria lor familie, cum ar fi, spre exemplu:

Plecarea mamei / a tatălui în străinătate, la muncă; Grija accentuată a părintelui / părinţilor pentru un copil nounăscut, etc.

***Ursul păcălit de vulpe* de Ion Creangă**

Producţia literară a lui Creangă înseamnă poveşti, povestiri, anecdote şi marea operă memoralistică *Amintiri din copilărie*. Ursul păcălit de vulpe se încadrează în cea de-a doua categorie-cea a povestirilor, povestiri în care Creangă narează întâmplări mai mult sau mai puţin reversibile. Sunt fapte şi întâmplări din viaţa satului introduse în tiparul povestirii sau basmului, toate reunite sub titlul *Poveşti, Amintiri, Povestiri* conţinând titluri semnificative: "*Povestea unui om leneş*", "*Inul şi cămaşa*" "*Acul şi barosul*", etc.

Povestirea *Ursul păcălit de vulpe* e o prelucrare a cunoscutei creaţii populare *De ce n-are ursul coadă?*. Povestirea-fabulă este ca o comedie în care ,,*tot meşteşugul*" constă în analogia dintre lumea animală şi cea umană. Personajele animale sunt în realitate tipuri în general-umane având o trăsătură definitorie. Astfel, vulpea este vicleană şi lacomă, iar ursul e greoi la minte şi la trup, naiv și uşor de păcălit. Structura povestirii e clasică, cu o acţiune concentrată, care se desfăşoară, într-un ritm dinamic, cu deznodământ conclusiv (se explică de ce ursul nu are coadă). Expoziţiunea simplă începe cu formula specifică basmului: ,,*Era odată o vulpe vicleană, ca toate vulpile"*. Sunt redate apoi frământările şi gândurile vulpii, care se gândeşte cum ar putea să-şi procure hrana fără prea multă osteneală. Intriga realizată prin alternarea naraţiunii cu monologul interior, dezvăluind iscusinţa vulpii în punerea în aplicare a planului său, prin limitare şi disimulare: ,,*Şezând deasupra cu botul întins pe labele dinainte, îi vine un miros de peşte. Atunci ea ridică puţin capul şi, uitandu-se la vale, în lungul drumului, zăreşte venind un car tras de doi boi.*" Atunci vulpea se preface a fi moartă şi, ţăranul, văzând că nici nu suflă ,,*o apucă de cap şi-o aruncă în car* ", bucuros că îi va face soţiei sale ,,*o caţaveică frumoasă*".

Desfăşurarea acţiunii este următoarea: vulpea parcă atât a aşteptat. În timp ce ţăranul, bucuros că a făcut o achiziţie frumoasă, mână boii, vulpea impinge peştele jos din car: ,,*Ţăranul mâna, carul scârţâia şi peştele din car cădea* ". Episoadele următoare, anunţă punctul culminant; definite printr-o maximă decizie şi expresivitate, se desfăşoară cu repeziciune,

menţinând trăsăturile acestor personaje. Ursul, flămând, a trecut pe la cumătra vulpe care tocmai mânca. Dialogul precipitat dintre vulpe şi urs este exprimat prin variaţii ale tonului, cu profunde aluzii şi
semnificaţii estetice şi morale. Cumătra vulpe îl povăţuieşte pe naivul moş Martin cum să-şi procure hrana: ,,*Du-te deseară la băltoacă, cea din marginea pădurii, vâră-ţi coada în apă şi stai pe loc, fără să te mişti până despre ziuă, atunci smuceşte vârtos... şi ai să vezi o mulţime de peşte*". Urmând sfatul vulpii, naivul urs rămâne fără coadă. Deznodământul dă expresivitate tâlcului povestirii. Încercarea ursului, îndurerat şi ,,*înciudat*" de a se răzbuna pe vulpe, eşuează. ,,*În zadar s-a necăjit, de-i curgeau sudorile că tot n-a putut scoate vulpea din scorbura copacului. Şi iaca a rămas ursul păcălit de vulpe*."

Mesajul povestirii are variate resurse estetice şi morale, subliniindu-se atitudinea de satirizare a lăcomiei, a vicleniei, prostiei şi a naivităţii. Pentru că nu întotdeauna ,,*tot ce zboară se mănâncă.*" Poveştile şi schiţele despre vieţuitoare sunt modalități extrem de importante în realizarea unor obiective instructiv-educative în grădiniţă și în școală.

CAPITOLUL AL VII-LEA

Basmul

Basmul îşi trăieşte şi astăzi, încă, ,,tinereţea fără bătrâneţe”. Chiar dacă pe multe meleaguri dezvoltarea ştiinţei şi tehincii i-a restrâns de mult viaţa de povestire orală, în ceasurile de seară şi tihnă, adăpostind-o mai ales între zidurile grădiniţei/școlii primare şi în camerele de culcare ale copiilor, viaţa lui, ca una dintre cele mai vechi şi mai iubite specii ale literaturii universale, e departe de a se apropia de sfârşit.

Albert Einstein, vestitul fizician, spunea: ,,Dacă vrei ca cei mici să fie inteligenţi, citeşte-le basme. Dacă vrei ca ei să fie şi mai inteligenţi, citeşte-le şi mai multe basme.” Importanţa basmului rezultă dintr-o continuă ridicare a nivelului general de cunoaştere, constituind un prilej permanent de influenţă, dând copiilor posibilitatea de a veni mereu în contact cu ceva nou pentru ei, ceea ce le stârneşte curiozitatea, în dorinţa de a cunoaşte mai mult, determinându-le interesele cognitive, încrederea în forţele proprii, bucuria şi satisfacţia descoperirii adevărului. Varietatea elementelor naturii, coloritul, forma, mişcarea, ritmul provoacă preşcolarilor și școlarilor stări de bucurie, alcătuiesc şi îmbogăţesc conţinutul afectiv al vieţii copilului. Ascultând basme, copiii întâlnesc noi expresii, care, odată cunoscute, devin bunuri ale lor; memorează cuvintele, cu care încep şi se încheie, dar şi expresiile care se repetă şi, astfel, intră în limbajul cunoscut al copiilor. Prin reproducerea lor, au prilejul să îmbine armonios cuvintele, diferitele figuri de stil, care duc la formarea deprinderii de a vorbi expresiv.

Cuvântul ,,basm” deşteaptă – în egală măsură – atât în inima copilului, cât şi în mintea înflăcărată a tânărului sau în sufletul blând al bunicului, o bucurie şi un interes nespus: copilul este fermecat de lumea nouă ce i se dezvăluie, tânărul, atribuindu-şi multe din calităţile lui Făt-Frumos, se simte mai puternic, mai curajos, iar bătrânul – întocmai împăratului înţelept din poveste – este fericit că are pe cine juca pe genunchi şi cui istorisi, poate pentrua suta oară, basme cu voinici fără de frică, cu păsări măiestre, cu animale care vorbesc, cu flori care cântă etc.literatura populară este asemeni oglinzii unui lac în care s-au reflectat, veacuri de-a rândul, chipuri de voinici – Feţi Frumoşi – fără de teamă, de înţelepte şi harnice Ilene Cosânzene, precum şi fapte şi evenimente măreţe, lac tainic, ce-şi încreţeşte şi îşi întunecă faţa, în unde

mari şi tremurânde, la amintirea luptelor crâncene din trecut, lac fermecat ce dăruieşte celui care ştie să-l asculte glasu-i vrăjit, venit din adâncuri, viersul răscolitor al doinei. În cadrul literaturii populare, basmul ocupă un loc de seamă. El este un izvor nesecat de învăţăminte, având un rol activ în viaţa de zi cu zi. Şi, pentru îndeplinirea acestui rol activ, creatorul popular a găsit nenumărate şi variate mijloace artistice. Minunatele basme, creaţii ale înţelepciunii poporului au încântat viaţa şi au alinat necazurile nenumăratelor generaţii.

7.1. Definție, origini, clasificarea basmelor românești

Oralitatea, zicerea prin viu grai, aşează basmul în timpuri imemoriale, existenţa lui confundându-se cu însăşi existenţa omului. Cât de vechi este basmul, de unde vine el, ce l-a precedat şi, eventual, ce îi succedă sunt întrebări cărora li s-au dat răspunsuri variate de-a lungul timpului. Dar, ca să citez o frază memorabilă, scrisă de autorul unei ,,opere profetice” – este vorba de Vladimir Propp şi studiul său ,,Morfologia basmului” (1928) – ,,înainte de a răspunde la întrebarea «de unde provine basmul», trebuie să lămurim «ce anume reprezintă el ca atare»”.

Totuşi există un punct în legătură cu care toţi cercetătorii din domeniu sunt de acord, şi anume acela că este foarte dificil a defini specia: “Nimic nu e mai dificil decât încercarea de a defini basmul în douăzeci şi cinci de cuvinte sau mai puţin”, scria Elisabeth Wanning Harries, referindu-se, desigur, la exigenţele unui articol de dicţionar (Elisabeth Wanning Harries 2001, p. 6.). Cu toate acestea, încercările nu lipsesc.

Iată, cu titlu de exemplu, o definiţie a basmului formulată de H. Krappe în lucrarea lui din 1930 “The Science of Folklore”: “Prin basm fantastic înţelegem o naraţiune continuă, în general de o anumită lungime, practic întotdeauna în proză, serioasă în întregul ei, deşi umorul nu este exclus în nici un fel, centrată pe un erou sau o eroină, de regulă sărac(ă) sau lipsit(ă) la început, care, după o serie de aventuri în care elementul supranatural joacă un rol important, îşi atinge scopul şi trăieşte fericit(ă) de atunci încolo”.

O altă definiţie, mai recentă, tot din spaţiul anglofon, îi aparţine Mariei Tatar şi a apărut în lucrarea “The Hard Facts of the Grimm’s Fairy Tales”: “Termenul «basm» (engl. «fairy tale») …

este, dincolo de toate, rezervat naraţiunilor dispuse într-o lume fictivă unde evenimentele excepţionale, ieşite din comun, şi intervenţii supranaturale sunt luate integral. Terminologia, denumirea speciei în diferite limbi dă indicaţii destul de precise despre conţinutul ei. Englezescul "fairy tale" traduce franţuzescul "conte de fées", adică "poveşti cu zâne", deşi, cum s-a observat, nu toate basmele au, între personajele lor principale, zâne. Pentru a evita confuzia, s-a apelat la termenul german "Märchen", impus de autorii celei mai cunoscute colecţii de basme populare germane, fraţii Jacob şi Wilhelm Grimm cu a lor "Kider-und Hausmarchen" ("Poveşti pentru copii şi casă"), 1812 – 1815. "Märchen" este un diminutiv al lui "Mär" sau "Märe", care, în germana medievală, însemna "noutate", "mesaj", "veşti", dobândind, cu timpul, în vorbirea cotidiană, sensul de "ştiri false", "zvonuri", pentru ca în secolul al XVIII-lea să însemne pur şi simplu "povestiri orale" sau "poveşti"(Cf. Maria Kaliambou, vol II, 2008, p. 604.)

Definiţia pe care o dă G. Dem. Teodorescu basmului în secţiunea „15. Versuri din basme" din colecţia „Poezii populare române" poate fi ilustrativă pentru amestecul perspectivlor din care este privit acesta: „Basmele sunt lungi naraţiuni, ademenitoare pentru imaginaţiunile tinere şi aprinse. Prin miraculosul ce coprind, prin descrierile vii şi patetice, prin fiinţele extraordinare ce introduc, prin peripeţiile la care le supun, se poate zice că sunt nişte epopei romantice în proză, izvorâte cu abundenţă în junia limbilor neolatine, dintr-al XI-lea până într-al XV-lea secul". Considerând basmele ca fiind „ademenitoare pentru imaginaţiunile tinere şi aprinse", autorul pare să fi dat credit părerii că acestea se adresează cu precădere, dar nu exclusiv, copiilor şi tinerilor, opinie comună în romantism, de care nu era străin nici Eminescu.

Cuvintele româneşti "basm" şi "poveste" conţin, la rândul lor, suficiente indicaţii pentru înţelesul pe care societatea tradiţională îl atribuie acestei specii folclorice. Termenul "basm", de origine slavă (basni), cu sensul originar de "fabulă", "apolog", "minciună", "născocire", a intrat în textele scrise româneşti sub formele "basnă" şi "basnu" încă din sec. al XVII-lea conform lui B.P.Hasdeu şi a fost adoptat, mai târziu, de către culegătorii de proză populară din Muntenia (N. Filimon, P. Ispirescu).

El sugerează calitatea acestuia de a fi o naraţiune dominată de fantastic, situată în afară sau dincolo de limitele realului, în timp ce "poveste" (de ademenea, de origine slavă, cu sensul

“naraţiune”, “spunere”) indică apartenenţa sa la speciile narative, diferite de cele lirice sau dramatice.

“Românii împrumutară pe calea cărturească pe paleoslavicul „basni – fable”, care niciodată nu însemnează la slavi basmul propriu-zis, „conte”, ceea ce se cheamă ruseşte „skazka”, poloneşte „bajka”, bohomeşte „bagka”, bulgăreşte şi sârbeşte „prikazka”. În limba literară, sub formele „basnă” şi „basnu”, cuvântul cel paleoslavic a păstrat la noi totdeauna sensul său primitiv de „fabulă” sau „apolog” cu nuanţa de „minciună”. (…) Pe acest basn, graiul poporan l-a prefăcut foneticeşte în basm şi i-a dat sensul precis de conte, făcându-l astfel să nu se mai confunde cu noţiunea de fable şi mai cu seamă cu aceea de mensonge, căci ţăranul cred în posibilitatea şi chiar în realitatea celor povestite în basme, încât pentru dânsul basmul e departe de a fi minciună, iar când recunoaşte şi el că e minciună, atunci nu este basm ţărănesc, ci basm din lume.”(B. P. Hasdeu, 1893, coloanele 2596 – 2652.)

Termenul generic “poveste”, atestat în limba română la sfârşitul secolului al XVI-lea, în manuscrisele Popii Grigore din Măhaci (Cf. Cuceu, 1999, p.78) are sinonimul parţial basm, care (conform DEX-ului) spre deosebire de poveste, „naraţiune cuprinzând fapte posibile sau reale”, defineşte o „naraţiune populară cu elemente fantastice”. „Aproape toate popoarele din Europa au ajuns la accepţia actuală a cuvântului basm la capătul unui drum sinuos, lucru care dovedeşte încă o dată dinamica transformărilor prin care au trecut speciile artistice de-a lungul evoluţiei istorice a societăţilor” (Voigt, 1978, p.345).

Terminologia populară împrumutată de cercetătorii folclorişti este adesea insuficientă în încercarea de a categoriza, de a delimita cu claritate graniţele şi conţinutul diferitelor tipuri de naraţiuni. Ovidiu Bârlea (O. Bârlea, 1976, p.300) explică termenul „poveste” pornind de la accepţia lui populară, în raport de excludere cu „povestire” şi de includere cu „basm”.

Ca termeni tehnici ai folclorului românesc, clasele generice „poveste” şi „basm” se disting mai ales prin modul în care sunt determinate sau nu de elemente fantastice. Astfel, I.C. Chiţimia consideră povestea o naraţiune cu caracter realist, nepredominată de fantastic (Chiţimia, 1954, p.49), caz în care termenul devine sinonimul categoriei basmului nuvelistic.

Pentru cercetători basmul este o naraţiune orală, de mari dimensiuni, “pluriepisodică” (O. Bârlea), aparţinând “poveştilor complexe”, în opoziţie cu “poveştile simple” (“simple tales”), în

conformitate cu distincţia făcută de Stith Thompson, în care un erou, de regulă uman, se confruntă cu adversari, veniţi în lumea non-umanului (zmei, balauri, zgripţuroaice, draci), pe care îi învinge, prin forţele proprii sau, cel mai adesea, cu sprijinul unor personaje ajutătoare (adjuvanţi), fiinţe umane sau animale dotate cu însuşiri supranaturale.

Basmul persistă din ce în ce mai puţin ca formă a vieţii locale, devenind din ce în ce mai mult o formă de artă cu o viaţă mult mai largă. Dintr-o povestire orală în faţa unui cerc restrâns de ascultători , ajunge a fi text literar, citit de mii şi mii de oameni, pe care îi interesează în primul rând valoarea artistică şi umană.

Poveştile au anumite trăsături deosebite de cele ale basmelor atât prin subiect cât şi prin personaje, fiind mult mai aproape de realitatea vieţii de toate zilele. Fantasticul ocupă un loc secundar sau chiar lipseşte şi este înlocuit uneori de diferite forme ale superstiţiilor. Subiectul poveştilor este de proporţie mai mică, cu peripeţii mai puţine. Ele se axează pe viaţa socială sau de familie. Prin caracterul lor satiric, poveştile au scopul de a combate unele deprinderi morale sau trăsături de caracter dispreţuite de popor: zgârcenia, minciuna, lenea, lăcomia, viclenia, etc.

„Compoziţia poveştilor cu subiecte izvorâte din viaţa reală este deosebită de cea a basmelor. Acţiunea este simplă, asemănătoare cu faptele din viaşa de zi cu zi, desfăşurându-se dinamic. Nararea faptelor este învioarată de un dialog viu. Ca notă caracteristică, din majoritatea poveştilor se desprind umorul şi gluma, care apar ca trăsătură dominantă a personajului principal.” (G. Munteanu, E. Bolog, V. Goia, 1970, p.11).

Originea basmelor

De-a lungul timpului au existat mai multe teorii despre originea basmelor, dintre acestea, mai importante fiind teoria mitologică, teoria antropologică, teoria ritualistă şi teoria indianistă. Mitul, istoria sacră, înscrisă în timpul "circular, reversibil şi recuperabil", vorbeşte despre zei, despre fiinţe fantastice cu abilităţi pentru călătorii cosmice şi terestre. Basmul induce şi ideea de lume repetabilă, existentă în tipare arhaice, atemporale, încă de la începutul începuturilor. Unele gesturi sunt magice, cum ar fi scuipatul de trei ori în urmă; la fel, petele de sânge de pe batistă pot arăta că fratele de cruce este mort. Plantele pot adăposti copii: un dafin are în el o

fată care iese doar noaptea pentru a culege flori. Zmeii sau balaurii aleargă după carne de om sau o miros de departe când se întorc acasă şi aruncă buzduganul de la distanţă. Unele pedepse, cum ar fi aceea de a decapita persoana şi a o arde, aruncând cenuşa în patru direcţii, sunt de certă inspiraţie arhaică, din comunităţile primitive.

Relaţia dintre basm şi mit a fost stabilită de fraţii Grimm, de Wesselski şi de Propp: basmul are ca sursă certă de inspiraţie mitul, iar cele două specii au existat de la început la popoarele arhaice, uneori confundându-se. C Prin degradarea sacrului, cu timpul mitul şi-a pierdut din importanţa pe care o avea, dar, totusi o reminiscenţă din întâmplarea petrecută în *illo tempore* a rămas în memoria comunitaţilor tradiţionale, care a simţit nevoia sa o îmbrace într-o haina nouă sub forma basmului, legendei, snoavei, povestirii, baladei, doinei sau proverbului. Toate aceste specii, ce mai înainte de toate au facut parte din literatura populara, vor fi culese şi preţuite la adevarata lor valoare în secolul al XIX-lea.

Romanticii au fost primii culegatori înflacaraţi, au preluat teme si motive din literatura populara, iar prin absorbţia de elemente folclorice în operele lor, au ridicat creaţia literara la o înalta valoare artistica. Pe această pantă a desacralizării, zeitatea supremă a pădurii devine Strâmbă-Lemne, adică un personaj cu puteri specifice mediului în care trăieşte; foarte băutor, devine Setilă, în timp ce zeul ubicuu, uriaşul care păşeşte de pe un munte pe altul, devine Munte Vânăt, avînd capacitatea de a fi peste tot, de a sta cu picioarele pe lună şi cu capul sub un stejar, calităţi pe care le întalnim la Păsări-Lăţi-Lungilă. Teoriile moderne vorbesc de poligeneza basmelor, de originea multiplă, de influenţele reciproce, ca şi de structurarea unei tipologii coerente a acestei specii literare.

Legenda românească şi basmul nu au rămas nici ele străine faţă de aceste ecouri mitologice şi au exprimat într-o manieră aproape identică cu acestea situaţiile tensionate ale personajelor imaginate în sfera fantastică a epicii populare. Poveştile cosmogonice româneşti sunt tributare în cea mai mare parte creştinismului, ceea ce justifică prezenţa creatorului biblic şi a sfinţilor, însă imaginea spaţialităţii lumii este originală în aceste poveşti (I. Chivu, Prefaţă la „Basmul cu soarele şi luna. Din basmele timpului şi spaţiului”, 1988, , p. 6.). La fel, pe plan european apariţia basmului are o mare legătură cu creştinismul, printre primele basme

cunoscute de folclorişti fiind acelea în care îşi fac apariţia Dumnezeu şi alţi sfinţi. De exemplu, Dumnezeu şi Sf. Petru apar des în basmele fantastice în care se arată botezul eroului.

Basmul a apărut în epica populară, ulterior pătrunzând şi în literatura cultă în sec. al XIX-lea, în perioada de afirmare a esteticii romantice. Este o specie a epicii (culte), naraţiune amplă, implicând supranaturalul sau fabulosul. Personajele (oameni, dar şi fiinţe himerice) sunt purtătoare ale unor valori simbolice: binele şi răul în diversele lor ipostaze. Eroul (protagonistul) este ajutat de fiinţe supranaturale, animale fabuloase sau obiecte magice şi se confruntă cu un adversar (antagonistul). Eroul poate avea trăsături omeneşti, dar şi puteri supranaturale (de exemplu, capacitatea de a se metamorfoza).

Clasificarea basmelor româneşti

Primele culegeri de naraţiuni populare româneşti au fost făcute în zona de interferenţă multietnică a Transilvaniei şi acest fapt nu este lipsit de importanţă. După cele zece „fabule şi poveşti" adunate de Timotei Cipariu, cuprinse într-un manuscris din 1831 (C. Cuceu, 1999, 14), prima culegere de basme româneşti tipărită, colecţia "Walachische Mährchen", cuprinzând 43 de poveşti adunate şi publicate de Arthur şi Albert Schott, apare în 1845 (C. Datcu – I. Stroescu, 1979, p.65). Deşi lucrarea e în limba germană şi cuprinde texte din Banat la nivelul cărora se resimte viziunea cărturarului romantic (aceste naraţiuni folclorice fiind, de fapt, *repovestite* în limba germană), fără îndoială că informatorii pe care Arthur Schott îi aminteşte, erau – cel puţin unii dintre ei – bilingvi. „Anumite popoare găsindu-se la zona de interferenţă dintre sferele culturale mai mari, basmele vor purta diferite semne ale acestor interferenţe" (V.V. Pop, 1965, p.4), deoarece regiunile cu populaţii mixte, în care bilingvismul sau multilingvismul sunt fenomene inevitabile, au asigurat circulaţia temelor şi motivelor de la un sistem cultural la altul iar în acest cadru, biligvii au jucat un rol hotărâtor. Un jurnal de călătorie al scriitorului maghiar Zeyk János, a păstrat două legende româneşti, menţionând atât numele povestitorului, cât şi împrejurările în care au fost culese (C. Cuceu, 1999, p.16): paznicul valah al viilor de pe moşia Zeyk din Cuci, îi furnizează scriitorului maghiar şase naraţiuni româneşti (Engel – Pop 1964, p.223-242). În 1837, scriitorul maghiar (de origine română) Jósika Miklós reproducea într-una din nuvelele sale un basm fantastic învăţat de la ţăranii români de pe moşia tatălui său din

Mihalţ, lângă Blaj. Prin 1842, scriitorul (de asemenea de origine română, dar vorbitor de germană) Majláth János, publica o povestire din folclorul românesc, însoţită de observaţii despre povestitorii români şi arta lor narativă.

Prima ediţie a basmelor publicate de fraţii Schott cuprinde clasificarea naraţiunilor culese pe principii de formă, externe textului folcloric (naraţiuni lungi şi scurte), şi interne, de conţinut (după cum acţiunea e grupată în jurul unui personaj masculin sau feminin). Categorizarea din urmă demonstrează apartenenţa autorilor culegerii la spiritul şcolii mitologice, ca adepţi ai teoriei fraţilor Grimm şi a lui G. B. Vico. A doua ediţie a primei culegeri de basme româneşti, apărută în 1971 (tot în germană) renunţă la categorizarea bazată pe teoria originii basmului în mit. Între timp, pe lângă referirile la (poli)geneza lor, categoriile folclorice narative au cunoscut re-considerări din multiple puncte de vedere. Au fost analizate ca texte literare, la nivelul arhetipului temelor şi motivelor, ca forme de comunicare, în context istorico-geografic şi social, din punctul de vedere al structuralismului şi al semioticii. În ediţia din 1971, textele culese de Arthur Schott au fost împărţite în „basme”, „snoave” şi „legende”.

Prima lucrare în româneşte destinată basmului, „Românul năzdrăvan”, aparţine lui N. Filimon şi a apărut în 1862 în ziarul „Ţăranul român”. Apariţia acestui prim basm, intitulat „Omul de piatră”, a dat impuls lui P. Ispirescu, vestitul culegător tipograf, de a publica în acelaşi ziar două – trei basme, editate apoi ca o broşură deosebită în 1862. De atunci colecţiile s-au înmulţit mereu: Fundescu (1867), N.D.Popescu (1874 – 1885), D. Stănescu (1885), Hinţescu (1879), Sbiera (1886), Pop-Reteganul (1882 – 1888).

De-a lungul timpului, au fost realizate mai multe clasificări ale basmului, ca specie. Deşi elementele ce au fost luate în calcul au fost mereu aceleaşi, şi anume, caracteristicile personajelor, specificul şi tematica acţiunii, predominanţa elementelor miraculoase sau a aspectelor concrete de viaţă, clasificările rezultate nu au fost mereu aceleaşi. Astfel, Ov. Bârlea este susţinătorul clasificării internaţionale Aarne-Thomson ce cuprinde patru subspecii: basmul fantastic, basmul legendar, basmul nuvelistic şi basmul despre dracul cel prost (Ovidiu Bârlea, 1976, p. 41). Totuşi, în literatura română este mult mai des întâlnită clasificarea după care basmele se împart în:

1. *fantastice*, cele mai semnificative şi mai răspândite, desprinse de regulă din mit, cu o pregnanţă a fenomenelor miraculoase. Originea străveche a acestui gen de naraţiune orală şi legăturile lui cu marile sectoare ale culturii primitive sunt, de asemenea, incontestabile. Spre deosebire de basmele despre animale, care pe parcursul evoluţiei lor şi-au schimbat substanţial statutul funcţional şi sistemul de semnificaţii, basmul fantastic s-a constituit în forme primare mai stabile. Privind geneza acestui gen, B. P. Hasdeu a emis ipoteza originii basmului în vis. Această ipoteză este argumentată prin mari similitudini între basm şi vis. Şi într-unul şi în celălalt totul capătă forme hiperbolice, spaţiul şi timpul se şterg, zborul devine un mijloc de locomoţie la îndemână, metamorfozele sunt ceva normal etc. Concluzia este că basmul nu s-a născut într-o epocă sau într-o ţară oarecare, ci pretutindenea, odată cu naşterea omenirii, pentru că toţi oamenii au visat, visează şi vor visa cât va exista omenirea.

Un prim aspect estetic al basmului fantastic îl constituie lumea cu totul particulară creată în graniţele lui, o lume dominată de dimensiuni fantastice, o lume alcătuită din protagonişti specifici care nu sunt numai oameni, ci şi anume fiinţe himerice, animale cu psihologia şi sociologia lor misterioasă, fondată pe o ordine proprie a timpului şi spaţiului şi înzestrată cu peisaje şi obiecte miraculoase. Pendularea între real şi fantastic imprimă naraţiunii un statut artistic particular, determinat de o cauzalitate proprie. Nu există nici un basm în care elementele pur fantastice să apară izolat. În mod aproape constant acţiunea basmelor se declanşează într-un cadru real şi reclamă împrejurări verosimile. Proiecţiile fabuloase apar pe parcursul dezvoltării, naraţiunii, începând, de regulă, cu declanşarea conflictului care va fi rezolvat printr-o aventură eroică.

2. *animaliere*, provenite din dezvoltarea narativă a legendelor totemice despre animale, chiar despre plante sau unele obiecte simbolice. Sub această denumire sunt grupate povestirile care au ca protagonişti animale, imaginând întâmplări din viaţa acestora sau relaţii anecdotice între animale şi om. Originea lor, ca specie narativă, este foarte veche, sursa tematică primară a basmelor despre animale constituind-o străvechile mituri şi credinţe totemice ale triburilor de vânători. În semnificaţia lor, fiara este socotită egală sau chiar superioară omului. Din fondul acestor credinţe totemice şi în climatul lor s-au născut legende şi povestiri despre animalul totemic, în relaţie cu omul sau alte animale care îi sunt supuse. Motive ale acestor legende au

trecut şi în basmele fantastice. În basmele europene, eroul născut din animal (copilul pui de urs, la români Făt-Frumos, fiul iepii), apoi copiii hrăniţi de animale (de ex. legenda lui Romulus şi Remus) par a reprezenta cele mai vechi urme totemice, la care se adaugă metamorfozele om-animal.

De la aceste forme străvechi, conservate parţial în motivaţia basmului fantastic, basmele despre animale au evoluat treptat, pierzânduşi legăturile totemice şi vechile sensuri mitice, suportând în consecinţă profunde mutaţii funcţionale şi lărgindu-şi mult sfera tematică. Ele sunt foarte răspândite în Oceania, Australia şi Africa, la popoarele din nordul Siberiei, la eschimoşi, la care vânătoarea constituie una din ocupaţiile principale. Prin comparaţie, în folclorul european sunt mai puţin răspândite şi în forme mai evoluate, determinate atât de mutaţiile funcţionale, cât şi de interferenţele cu literatura scrisă. Eliberate de autoritatea miturilor totemice, basmele despre animale evoluează, în tradiţia orală, spre snoavă, legendă şi alegorie. Eliberat de teama faţă de animalul totemic, omul se recunoaşte a fi, dacă nu mai puternic, cel puţin mai isteţ decât animalul. În aceste condiţii, din erou al naraţiunii, animalul devine obiect al satirei. Treptat însă, protagoniştilor acestor povestiri li se atribuie însuşiri antropomorfe, calităţi umane potrivite unor însuşiri specifice animalelor: vulpea este vicleană, lupul este rău, lacom şi crud, ursul este în general prost, iepurele fricos etc.

Evoluarea acestor însuşiri antropomorfe a dus la evoluţia către alegorie iar oglindirea veridică a însuşirilor şi obiceiurilor animalelor, a relaţiilor specifice dintre ele a impulsionat evoluţia spre legendă. Sensul de legendă se instituie atunci când basmul explică de ce animalele au aceste însuşiri, obiceiuri etc. (de exemplu, de ce nu are ursul coadă? De ce merge bivolul încet? De ce goneşte câinele pe pisică şi de ce pisica prinde şoareci?)(Balazs Lajos, 2003, p. 99). Apropierea de fabulă, fără a se pierde identitatea de gen, este pronunţată, morala fiind fixată prin proverbe. De multe ori, însă, această apropiere este şi rezultatul prelucrării culegătorilor sau povestitorilor culţi.

3. *nuvelistice*, având ca punct de pornire snoava, în naraţiune semnalându-se o puternică inserţie a aspectelor reale, concrete de viaţă. Basmul nuvelistic este o naraţiune cu caracter general, în care eroul este urmărit din copilărie până la o vârstă a împlinirii în viaţă. Din om simplu, el ajunge împărat sau dobândeşte alte măriri. Eroul combină, în acest tip de basm,

inteligenţa cu viclenia, reuşind, în cele din urmă, să depăşească orice întâmplare potrivnică. Din punct de vedere al vechimii, basmul nuvelistic este mai recent decât basmul fantastic, marcând şi o anume demitizare a personajului, care este ales din lumea comună. În literatura română, basme nuvelistice populare sunt cele cu Păcală, Băiet Sărac, iar, de exemplu, basm cult este Dănilă Prepeleac, de Ion Creangă.

Dacă se ia în calcul doar criteriul autorului, basmele pot fi :

1. *populare*, creaţie a colectivităţii anonime,
2. *culte*, creaţie a unui autor cunoscut.

Paralel cu eforturile de fixare în scris a basmului popular, apare basmul cult, care preia motivele şi tehnicile narative ale acestuia. Chiar culegătorii de folclor devin povestitori, ca în cazul lui Petre Ispirescu, care actualizează şi recreează basmul, păstrând funcţiile principale, formule fixe, oralitatea, anumite expresii, dar adăugând o tentă uşor moralizatoare sau aluzii mitologice de sorginte livrescă. Scriitorii devin ei înşişi autori de basme, cunoscuţi fiind Nicolae Filimon, Alexandru Odobescu, Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici, Barbu Ştefănescu-Delavrancea, Mihail Sadoveanu. Basmul cult, împlinit printr-o inserţie expresivă specifică stilului marilor scriitori, îşi armonizează structurile narative, dobândind unitate şi fluenţă discursivă, preluând viziunea scriitorului şi integrând teme şi motive caracteristice ale operei acestuia. Scriitorul respectă de regulă structura şi tipologia basmului popular, dar poate aduce modificări ale viziunii naratorului, alternând persoana a treia cu persoana întâi şi a doua, creând o comunicare mai directă cu cititorul şi dând uneori o nuanţă subiectivă expunerii faptelor. În acelaşi timp, se pot identifica particularităţi ale stilului, modalităţi portretistice şi motive proprii autorului în scenariul basmului, care îi conferă originalitate şi atractivitate. În basmul cult, autorul preia tiparul narativ al basmului popular, dar reorganizează evenimentele stereotipe conform viziunii sale artistice si propriului său stil. Basmul cult imită relaţia de comunicare de tip oral din basmul popular, ceea ce conferă oralitate stilului.

7.2. Particularităţile basmului cult

Acestea sunt:

- clişee compoziţionale: formule tipice (iniţiale, mediane, finale);
- motive narative diverse: călătoria, lupta, victoria eroului, probele depăşite, demascarea şi pedepsirea răufăcătorului, căsătoria şi răsplata eroului;
- specificul reperelor temporale (timpul fabulos, mitic) şi spaţiale (tărâmul acesta şi tărâmul celalalt) – sunt vagi, imaginare, redate la modul general ;
- stil elaborat, îmbinarea naraţiunii cu dialogul şi cu descrierea;
- cifre magice, simbolice;
- obiecte miraculoase;
- întrepătrunderea planurilor real – fabulos;
- fabulosul este tratat în mod realist;
- convenţia basmului (acceptată de cititor): acceptarea de la început a supranaturalului ca explicaţie a întâmplărilor incredibile.

Dimensiunea, amploarea epică diferenţiază basmul de alte specii ale prozei populare, orale, precum legenda, snoava, anecdota, naraţiunile personale, pe de o parte, şi îl apropie de romanul din literatura cultă, scrisă, pe de altă parte. Învăţatul român B.P.Hasdeu a menţionat, primul, la noi, contingenţa dintre basmul (fantastic) şi roman. El supunea unei critici vehemente filosofia pozitivistă pentru care "în lumea întreagă nu există nimic decât numai raportul dintre dimensiuni. Romanul e mai lung, nuvela e mai scurtă, basmul e şi lung şi scurt, câtetrele, deopotrivă minciuni, «narration mensongere», adică: minciună mai lungă, minciună mai scurtă, minciună mai aşa sau aşa, iată toată deosebirea cea macaronică" (B.P.Hasdeu, 1970, vol. II, p. 337 – 397). şi amenda ideea "minciunii" din basm, nuvelă sau roman: „O minciună nu poate trăi (...), dar romanul şi nuvela vor trăi, căci ele nu sunt minciuni. Şi dacă basmul trăieşte, şi el trăieşte de când lumea, probă că reproduce şi el o realitate". Situarea în sfere diferite a celor două tipuri de naraţiuni (popular, "poporan", colectiv, versus cult, individual) şi "natura deosebită a celor două realităţi" care se reflectă în basm (visul), faţă de starea de veghe, în roman, sunt ceea ce le dă specificul.

Ceea ce separă, deci, decisiv cele două tipuri de discurs narativ este natura orală a basmului popular, faţă de existenţa scrisă a romanului din literatura de autor. Cel dintâi este

spus de un povestitor către un auditoriu, fiind destinat ascultării, al doilea este scris şi destinat cititului. Basmul popular presupunea cu necesitate, în formele lui genuine, tradiţionale, co-prezenţa în timp şi spaţiu a emiţătorului (povestitorului) şi destinatarului (ascultătorilor) mesajului, pe când comunicarea dintre romancier şi cititorii săi se realizează imediat, prin mijlocirea textului scris. Efect al oralităţii – unul dintre ele – caracterul formalizat sau stilul formular este vădit la toate nivelele basmului folcloric, de la cel de suprafaţă (formulele) până la cel de adâncime (structura).

Basmul cult reduce caracterul convenţional al unor secvenţe narative, adăugându-le semnificaţii şi efecte specifice literaturii culte, el estompează de cele mai multe ori miraculosul şi fantasticul, dându-le o mai mare verosimilitate, şi în acelaşi timp. G. Călinescu numea basmul cult astfel: "Basmul este o operă de creaţie literară, cu o geneză specială**,** o oglindire a vieţii în moduri fabuloase" (G. Călinescu, 2006, p. 8.).

Funcţiile basmului

Ovidiu Bârlea, în studiul său „Mica enciclopedie a poveştilor românesti", ne arată că: „cercetătorii au surprins de multă vreme unele repetări în construcţia basmului." În „Morfologia basmului", în anul 1928, V.I. Propp pune insistent în lumină stereotipia basmului rusesc în special, şi a celui universal în general. Astfel, descoperă că acţiunile sunt aproximativ aceleaşi şi derulate în aceeaşi ordine, în timp ce personajele care le săvârşesc sunt variabile. El va numi aceste acţiuni „funcţii": „Funcţiile personajelor constituie elemente fixe, stabile ale basmului, independent de cine şi în ce mod le îndeplineşte. Ele sunt părţile componente fundamentale ale basmului."

Numărul acestor funcţii este, în concepţia lui Propp, limitat, mai exact 31. Cele 31 de funcţii sau acţiuni pe care le distinge V.I. Propp alături de situaţia iniţială extrem de variabilă, în general şi pe care o trece pe plan secundar, sunt următoarele:

1. Absenţa **– „**Unul din membrii familiei pleacă de acasă". Este vorba de o plecare temporară, la război, la pescuit, la lucru. Moartea părinţilor poate constitui o formă intărită de absenţă.

2. Interdicţia **– „**o interdicţie este specificată eroului”; o cameră, a douăsprezecea uşă etc;
3. Încălcarea **–** „interdicţia este încălcată”. De obicei, răufăcătorul îndeamnă la încălcare;
4. Iscodirea **–** „răufăcătorul încearcă să iscodească cum stau lucrurile”; unde a ascuns un obiect, cum confecţionează ceva. Poate exista şi o formă inversă de iscodire atunci când victima interoghează răufăcătorul etc.;
5. Divulgarea **–** „răufăcătorul obţine informaţii asupra victimei sale”;
6. Vicleşugul **–** „răufăcătorul incearcă să–şi inşele victima pentru a pune stăpanire pe ea sau pe averea ei”;
7. Complicitatea **–** „victima se lasă înşelată ajutându–şi astfel, fără să vrea, duşmanul; eroul acceptă, se lasă convins de răufăcător. O observaţie ar fi că interdicţiile sunt întotdeauna încălcate, iar propunerile înşelătoare, dimpotrivă sunt întotdeauna acceptate şi îndeplinite;
8. *a. prejudicierea* – „răufăcătorul face un rău sau aduce o pagubă unuia din membrii familiei”; Această funcţie este extrem de importantă deoarece ea reprezintă factorul motor propriu-zis al basmului. Absenţa, încălcarea interdicţiei, divulgarea, reuşita înşelăciunii pregătesc această funcţie, o fac posibilă sau îi uşurează pur şi simplu concretizarea. Din această cauză, primele şapte funcţii pot fi considerate ca o parte pregătitoare a basmului, în timp ce prejudicierea lansează intriga propriu-zisă, este punctul ei de înnodare.

   b. lipsa **–** „unuia din membrii familiei îi lipseşte ceva, doreşte să aibă un lucru oarecare”;
9. Mijlocirea **–** „Nenorocirea sau lipsa sunt comunicate, eroului i se adresează o rugăminte sau o poruncă, el este trimis undeva sau este lăsat să plece”. Această funcţie introduce eroul în basm;

Eroii basmului sunt de două feluri:

a. căutătorii (eroul caută fata răpită; caută ceva furat etc.)
b. eroul victimă (eroul este răpit sau izgonit de acasă)

Momentul mijlocirii există în ambele situaţii. Importanţa acestui moment constă în aceea că el determină plecarea – sau trimiterea de acasă.

10. Contraacţiunea incipientă **–** căutătorul acceptă sau se hotărăşte să întreprindă contraacţiunea - acest moment este specific doar pentru basmele în care eroul este un căutător.
11. Plecarea **–** eroul pleacă de acasă. Această plecare este diferită de absenţa temporară. Plecarea căutătorului are drept scop tocmai căutarea victimei, în timp ce plecarea eroului-victimă constituie începutul acelui drum fără căutări, de-a lungul căruia eroul va trece prin felurite aventuri.
12. Prima funcţie a donatorului **–** „Eroul este pus la încercare, iscodit, atacat etc, pregătindu–se astfel înarmarea lui cu unealta năzdrăvană sau cu ajutorul năzdrăvan”;
13. Reacţia eroului **–** eroul reacţionează la acţiunea viitorului donator.
14. Înzestrarea, obţinerea uneltei năzdravane **–** unealta năzdrăvană intră in posesia eroului;
15. Deplasarea spaţială, călăuzirea **–** „Eroul este adus – în zbor, călare, pe jos – la locul unde se află obiectul căutării lui”; De regulă, obiectul căutării se află într-o altă împărăţie, pe un alt tăram. Această împărăţie este fie foarte departe pe orizontală, fie foarte sus, ori în adâncurile pământului. Mijloacele de comunicaţie pot fi aceleaşi în toate cazurile, dar marile înălţimi şi marile adâncimi dispun de forme specifice.
16. Lupta **–** eroul şi răufăcătorul intră în luptă directă;
17. Marcarea, însemnarea **–** eroul este însemnat. I se face un semn pe corp sau i se dă un obiect;
18. Victoria **–** răufăcătorul este învins;
19. Remedierea **–** nenorocirea sau lipsa iniţială este remediată;
20. Întoarcerea **–** eroul se întoarce;
21. Urmărirea, goana **–** eroul este urmărit, iar urmăritorul se transformă în animale, fenomene ale naturii etc.;
22. Salvarea **–** eroul scapă de urmărire; el presară obstacole, se transformă la rândul lui, evită ispitele;

23. Sosirea incognito **–** eroul soseşte acasă sau în altă ţară, fără să fie recunoscut;
24. Pretenţii neîntemeiate **–** falsul erou formulează pretenţiile sale neîntemeiate;
25. Încercarea grea **–** eroul are de făcut faţă unei grele încercări: mâncat / băut peste măsură, foc, ghicit, ascuns;
26. Soluţia **–** încercarea este trecută cu succes;
27. Recunoaşterea **–** eroul este recunoscut;
28. Demascarea **–** răufăcătorul sau falsul erou este recunoscut;
29. Transfigurarea **–** eroul capătă o nouă infăţişare;
30. Pedeapsa **–** răufăcătorul este pedepsit;
31. Căsătoria **–** eroul se căsătoreşte şi se înscăunează împărat.

Funcţiile stabilite de V.I. Propp decurg logic, nici o funcţie nu exclude pe vreo alta, se conjugă în perechi. Câteodată apar izolate, cum ar fi: absenţa, pedeapsa, căsătoria, sau nu se succed una dupa alta. Atunci când două acţiuni succesive sunt săvârşite de două personaje diferite, între ele trebuie să apară informarea, prin care protagonistul să afle ce s-a petrecut de la un alt personaj, adesea de la calul sfătuitor.

Ritmul tripartit se întâlneşte în repetarea de trei ori a unei funcţii. Repetarea poate fi uniformă, însă de cele mai multe ori ea este augmentativă, cea de-a treia luptă fiind cea mai grea. Apoi, faptele similare sau chiar identice sunt motivate cât mai felurit, de unde putem deduce, că motivările din basm sunt recente şi mai cu seama variabile, după cum doreste povestitorul.

Se obervă că repetările nu sunt ocolite ci, dimpotrivă, sunt folosite pentru a sublinia dimensiunile eroilor şi greutatea, dificultatea obstacolelor de învins. De aceea tehnica tipărită este folosită cu eficienţă. De obicei, la săvârşirea unor isprăvi pleacă, pe rând, cei trei fraţi, dar abia cel mai mic izbândeşte. El trebuie să răpună trei adversari, dovedindu-se cel mai puternic. Coroana împărătească este luată de-abia la al treilea salt, iapa babii trebuind păzită trei nopţi, etc.

Ovidiu Bârlea, în lucrarea „Mică enciclopedie a poveştilor româneşti”, ne arată că: „analiza schemei compoziţionale confirmă constatarea, că oamenii, animalele şi obiectele se dovedesc a fi mărimi echivalente” (Ovidiu Bârlea, 1976, p. 76).

Faptul că naraţiunea împleteşte miraculosul, fantasticul cu realul, se structurează într-un anumit tip compoziţional întrucât toate basmele fantastice, spune V.I. Propp: „au o structura monotipica.” (Ovidiu Bârlea, 1976, p. 76)

7.3. Teme şi motive

Prin teme şi idei, basmele sunt universale. Sunt universale şi printr-o tehincă a povestirii, o artă şi o anumită factură a metaforei şi simbolului. Dar ele devin naţionale prin modul de trai al oamenilor din diferite spaţii, printr-un anumit fel de a concepe viaţa, prin talentul povestitorului, prin floră şi faună specifică etc, reflectate în cuprinsul lor.

„Basmul este revelaţia cea mai profundă a sentimentului popular. Nicăieri nu se pot vieţui atât de direct căile destinului sufletului poporului, suferinţele ascunse, forţele lui victorioase şi dorurile lui cele mai pure, ca atunci când îi ascultăm basmele”(Rudolf Meyer, 2008, p. 21). Înţelepciunea basmelor populare este una a vieţii interioare a omului şi a evoluţiei acesteia. Imaginile din basme, personajele şi întâmplările sunt, de fapt, parcursul vieţii interioare a omului, de la vârsta copilăriei neştiutoare la autonomia adultului. Transmisă din generaţie în generaţie, cunoaşterea prin basme nu s-a depreciat odată cu modernizarea lumii, ci a dobândit o şi mai mare importanţă în încercările şi servituţile vieţii de azi. În basme, deşi motivele de inspiraţie au fost aspecte ale vieţii, totuşi caracterul dominant este fantasticul.

Fr. Engels explica geneza basmelor germane în legătură cu aspectele peisajelor din natură, în care se desfăşoară viaţa de zi cu zi. „Numai când am cunoscut bărăganul din nordul Germaniei am început să înţeleg cu adevărat basmele pentru copii ale fraţilor Grimm. Îţi dai seama că aproape toate basmele s-au născut aici, unde odată cu lăsarea nopţii dispare tot ce e omenesc, unde făpturi de groază, fără formă, născute din fantezia poporului, trec ca nălucile peste pământul înspăimântător prin pustietatea lui până şi în amiaza mare. Ele sunt materializarea senzaţiilor de care este cuprins locuitorul izolat al bărăganului, care străbate ţinutul său natal într-o astfel de noapte cumplită sau care priveşte din înaltul unui turn întinderea pustie. Atunci impresiile lăsate în copilărie de asemenea nopţi furtunoase reînvie şi se transformă în asemenea basme.”

Tema basmelor este lupta dintre bine şi rău, care se termină întotdeauna cu victoria binelui. Adeseori tema basmelor se sprijină pe conflictul cauzat de inegalităţi sociale, e contrastul dintre bogăţie şi sărăcie, dintre hărnicie şi lene, dintre modestie şi îngâmfare, curaj şi laşitate, viclenie şi cinste, dintre adevar şi minciună.

Afirmând victoria binelui asupra răului, basmele înfăţisează plastic cele mai frumoase însuşiri ale poporului. Şi tocmai pentru că basmul oglindeşte, fie chiar şi numai în imagini simbolice, sentimente adevărate şi calităţi reale, el trăieşte de milenii, fără să-şi piardă forţa dătătoare de viaţă, trezind un ecou puternic în inimile mulor generaţii.

Basmul popular creează o atmosferă de optimism. Poporul a crezut întotdeauna într-un viitor mai bun, oricât de greu ar fi fost prezentul; de aceea în basm ies învingătoare forţele binelui, care doboară forţele vrăjmaşe omului.

Mai mult decât orice altă creaţie folclorică, basmul cu zmei şi zâne are caracter itinerant. Un acelaşi motiv îl întâlnim la vechile popoare europene moderne. Este meritul lui Lazăr Şăineanu de a fi identificat în basmele românilor paralele mitologice cu legendele antice clasice. Cu tot caracterul uneori artificial al unor apropieri între poveştile antice, ca cea despre Amor şi Psyche, transmisă de Apuleius, şi basmul de tipul „Porcul fermecat” ori despre Teseu, Hesperide ş.a. cu „Prâslea cel voinic şi merele de aur” etc, rezultă până la urmă o caracteristică permanentă: substratul fabulos devine general şi tocmai aceasta conferă basmului distincţie şi originalitate. Dar ceea ce imprimă basmului caracterul naţional sunt straturile etnografice şi istorice. Motivele prozei populare se particularizează în spaţii diferite după natura locurilor şi a oamenilor. Capătă „aer” naţional, ba chiar local ambianţa etnică. Căror cauze se datorează această evoluţie desigur, povestitorului şi cercului său de ascultători. Este uşor de înţeles că basmul lung, multiepisodic şi deci complex ca desfăşurare epică nu are forma fixă a episodului delimitat de vers şi deci este greu să fie expusă în chiar aceeaşi forme.

Subiectele basmelor sunt foarte variate, atât prin diversitatea peripeţiilor înfăţişate cât şi prin complexitatea aspectelor de viaţă din care se inspiră. Varietatea subiectelor se datorează şi multitudinii însuşirilor pozitive pe care le pun în lumină basmele, precum şi diversităţii manifestărilor negative pe care le combat. Motivele mai obişnuite care constituie subiectul basmelor sunt executarea unui legământ, întrecerea prin forţă, dibăcie sau iscusinţă cu

elementele răului, nimicirea farmecelor unei vrăjitoare, eliberarea prizonierilor ori lupta cu asupritorii cu chip de om sau de monstru. În capitolul "Teme", Gheorghe Vrabie arată că basmul, o categorie a prozei folclorice atât de iubită şi preţuită pretutindeni, nu dezvoltă teme străine de viaţă, de societate. Altminteri şi povestitorii anonimi, ca şi autorii de literatură scrisă, dezvoltă aceleaşi sentimente şi idei, basmele având, în general, o tematică comună cu a literaturii (Gh. Vrabie, 1975, p. 218.).

Cercetătorul arată că temele majore ale basmului se referă la om şi societate, una dintre ele fiind tema dragostei: "O stare obsesivă stăpâneşte lumea basmului: de a-şi găsi o soţie ori soţ, de a avea copii şi a întemeia o familie. Iar dacă evenimentele fabuloase, senzaţionale incită fantezia şi încântă pe ascultători, sentimentul de dragoste, luat în cea mai largă accepţie, mişcă sufletele"(Gh. Vrabie, 1975, p. 218), cu subteme ca: logodnicul – logodnica animal, dragostea dintre fiul de împărat şi găinăreasă sau dragostea dintre o fiinţă umilă şi o alta ideală, dragostea dintre fraţi, fraţi de cruce sau frate şi soră.

Alte teme sublianiate de Gh. Vrabie sunt ura şi perfidia mamei, a fraţilor sau a surorilor, teme legendar mitologice, atunci când subiectele basmelor au ca motiv central mituri – basmul "Fata din Dafin", teme didactice – moralizatoare (basmul "Fata moşului cea cuminte", "Sarea în bucate", "Soacra cu trei nurori"), teme umoristico-absurde (prostia zmeilor şi iscusinţa altora, dorinţa unor bătrâni de a avea copii etc.).

Tematica basmului oglindeşte mai deplin frământările contemporane, mai ales atunci când ea e enunţată chiar la începutul naraţiunii. Ea poate fi atât de realistă, încât basmul poate părea mai degrabă o nuvelă obişnuită, până în momentul în care acţiunea e transpusă dintr-odată în planul fantastic. Există şi o tematică specifică basmului, de natură supranaturală, care oferă totuşi anumite detalii ce pot fi explorate în chip realist de povestitorul talentat.

Alături de acestea, în basme mai pot fi întalnite câteva teme pur fantastice. Astfel, se relatează cum zmeii au furat constelaţiile, lăsând întreaga împărăţie în beznă şi voinicul predestinat pleacă să le readucă din această captivitate. În curtea împăratului a crescut un copac înalt până la cer şi împăratul promite fata şi tronul celui care va izbuti să se urce până în vârful lui, sau să-i aducă din poamele pe care le răpeau nişte fiinţe necunoscute. Un castel (sau o moară) e bântuit de diavoli şi cine îi va alunga, va primi mari recompense băneşti. Fata

moartă în biserică trebuie vegheată de cineva care să înfrângă blestemul (în basmul "Veghiere"). Tânărul pleacă în căutarea tinereţii fără bătrâneţe sau a păsării miraculoase care vindecă prin cântecul ei etc.

În multe basme temele sunt pe deplin realiste, luate din frământările contemporane. De obicei, ele sunt fluctuante, o anumită desfăşurare putând servi mai multe teme şi invers. Dorinţa de a avea copii care să moştenească gospodăria celor ajunşi la adânci bătrâneţi sau tronul părintesc e enunţată la începutul multor basme fantastice pentru a fi rezolvată în chip miraculos. Tema cea mai frecventă din această categorie e sărăcia cea mai cumplită din câte se pot închipui: omul e atât de sărac, încât nu are după ce bea apă, sau nu are nici cenuşă în vatră etc. Pentru a ieşi din această stare disperată, el trebuie să întreprindă ceva, cel mai adesea plecând în lumea largă. Unele amintesc anumite practici dispărute, cum e dorinţa tatălului ca după moartea lui fiii să vegheze la mormânt ca să nu i se stingă focul. Obiceiul a fost atestat şi la alte popoare îndepărtate, fără să se poată preciza dacă în basmele noastre e rămăşiţa unei practici similare care a dăinuit în trecut şi la noi sau dacă e adusă din alte părţi unde se mai practică, odată cu poveştile care o însoţesc.

În basmele diferitelor popoare se găsesc subiecte sau personaje asemănătoare, fapt care dovedeşte apropierea spirituală a popoarelor, identitatea lor de aspiraţii de-a lungul veacurilor şi pe întreaga suprafaţă a globului. Astfel, universalitatea basmelor e dovedită. Acelaşi motiv şi aceleaşi personaje care apar în povestea „Motanul încălţat" prelucrată de Ch Perrault după un basm popular francez se găsesc şi în povestea rusească „Kuzma cel peste nopate îmbogăţit". Motive asemănătoare au şi „Alba ca zăpada" din colecţia de basme populare germane a fraţilor Grimm, „Basmul cu domniţa adormită şi cei şapte voinici" creat de A.S. Puşkin după modelul unui basm popular rusesc şi „Floriţa din codru" de I Slavici inspirată din folclorul poporului român. Motive comune se găsesc şi în „Pescarul şi nevasta sa" din colecţia Fraţilor Grimm, în „Basmul cu pescarul şi peştişorul" inspirat lui Puşkin de folclorul rus şi în „Povestea Pupezei" creată de A. Vlahuţă după un motiv din folclorul românesc.

Temele didactico-moralizatoare sunt prezente în majoritatea, daca nu în toate basmele. Deşi sunt mascate de fantastic, acestea sunt mereu surprinse în basm. Aspectele moralizatoare sunt evidenţiate prin faptele personajelor, în urma cărora se pot extrage anumite însuşiri

morale cum ar fi: cuminţenia, bunătatea, frumuseţea puse în antiteza cu răutatea, lăcomia, urâţenia. Un exemplu de astfel de basm este "Fata moşului cea cuminte" din colectia Petre Ispirescu. Aici fata moşului, o fată cuminte, frumoasă şi harnică este pusă în antiteză cu fata babei care era urâtă şi leneşă. Puse în aceleaşi situaţii cele două fete se comportă diferit, una dă dovadă de mari calităţi, pe când cealalta numai de defecte. Tot în antiteza sunt şi baba şi moşneagul. În cele din urmă personajele negative sunt aspru pedepsite, iar cele pozitive răsplătite pe măsura faptelor lor. Basmul este plin de înţelesuri morale.

Temele umoristico-absurde conţin subiecte referitoare la trăsăturile negative şi la faptele unor personaje. Aceste basme nu mai au evoluţia basmelor cu zâne, prinţese şi prinţi, dar conţin aceeaşi doză de fantezie. Un exemplu potrivit este basmul ardelenesc "Stan Bolovan" în care tema umoristică se adresează sărăciei: Stan Bolovan păcăleşte pe însuşi diavolul şi îl obligă să îi aducă un sac cu bani. Tot aici se încadrează şi basmul "Ciobănaşul cel isteţ", sau "Isprăvile lui Păcală".

7.4. Personajele de basm

Basmul românesc înfăţişează de cele mai multe ori aventurile spectaculoase ale protagonistului, pornit de acasă la vârsta tinereţii pentru a-şi căuta soţie, sau a elibera constelaţiile sau fetele răpite de zmei, a găsi pasărea de aur fără de care împăratul nu poate dura mânăstire, pentru a afla cine a furat merele de aur, a aduce poame din copacul înalt până la cer, spre a-şi căuta norocul, a da ajutor unui împărat vecin sau pentru a scăpa de silnicii (Viorica Nişcov, 1996, p. 73.)

Personajele basmelor sunt, în majoritate, investite cu puteri supranaturale şi reprezintă întruchipări ale binelui (adjuvanţii) sau ale răului (adversarii).

Plecând de la esenţa fiinţei şi a caracterului personajelor, Gheorghe Vrabie adoptă „denominaţiuni prototipistice" în clasificarea lor. Personajele cu o vârstă respectabilă, printre care şi împăraţii sau părinţii bătrâni, sunt desemnate prin Senex; Virilis – Virilia sunt opuşii acestora, iar opozanţii sunt adversarii lor. Celelalte personaje, cum ar fi confidenţii sau adjuvanţii, intră folosindu-se un termen general, la actanţi. Despre personajele clasificate astfel,

Gh. Vrabie arată că ele au limbaj şi gesturi tipice, funcţionează după reguli de la care nu se abat şi au un statut cu un regulament de comportare, fiecare dintre ei fiind reprezentantul unei întregi clase.

La această clasificare aderă şi Vistian Goia care îmbrâţişând gruparea şi caracterizarea personajelor din basm, proprie studiilor moderne de folclor, renunţă la clasificarea simplă, în pozitive / negative, şi folosind termeni româneşti, clasifică personajele în: grupa seniorilor sau bătrânilor, caracterizaţi prin pasivitate; grupa eroilr activi sau virili; grupa opozanţilor sau adversarilor celor activi; grupa actanţilor, compusă din confidenţi, adjuvanţi etc.(Vistian Goia, 2003, p. 93.). Actanţii sunt realizaţi schematic: există un singur erou, ajutoarele acestuia şi rivalii săi, dar şi alte personaje care au funcţii foarte importante în desfăşurarea acţiunii basmului, toţi aceştia reprezentând fie pozitivul, fie negativul. Rolul lor este acela de a-l ajuta pe erou să parcurgă drumul iniţiatic: personajele pozitive îl înzestrează cu obiecte magice şi îl îndrumă pe erou, iar cele negative prin apariţia lor îl fac pe acesta să-şi învingă teama, să-şi depăşească condiţia de inferioritate testându-i calităţile şi pregătindu-l pentru atunci când va fi conducător.

V. I. Propp clasifică personajele din basme astfel: „răufăcătorul", „donatorul", „ajutorul", „fata de împărat" (personajul căutat), „trimiţătorul", „eroul", „falsul erou." (Vladimir Propp, 1970, p. 80 – 81.). Răufăcătorul este cel care declanşează acţiunea basmului pentru că apariţia sa rupe echilibrul existent la început: „Rolul lui este de a tulbura liniştea familiei fericite, de a aduce cu sine o nenorocire, de a dăuna, de a aduce o pagubă."(Vladimir Propp, 1970, p. 33). Adversarii eroilor de basm pot fi adversari din cercul familiei sau sunt personaje fantastice (Spânul). Ceilalţi adversari pe care trebuie să-i înfrunte eroii, sunt cei care descind din lumea fantasticului: Spânul („Povestea lui Harap-Alb"), Koşcei-cel-fără-de-moarte („Prinţesa Roasca-Broasca"), vrăjitorul cel rău metamorfozat în papagal („Aurora", „Căprioara Bună şi Dulce Pisoi"). Toţi îşi dobândesc puterea asupra celorlalţi prin viclenie, sunt malefici, urăsc oamenii.

Personajele basmelor sunt grupate, pentru a putea ilustra tema generală a basmului, lupta dintre bine şi rău. Unele reprezintă forţele binelui şi altele forţele răului, ele sunt constituite, în esenţă, după aceleaşi modele: frumuseţea fizică se armonizează cu marile valori etice, iar infirmitatea fizică, urâţenia, cu defectele morale. În jurul lor se grupează şi celelalte personaje secundare, care ajută la dezvoltarea acţiunii şi la deznodământul basmului, victoria

binelui. Specificul acestor personaje constă în faptul că ele nu au decât o singură trăsătură de caracter principală, care este îngroşată la maximum. Personajele din basme sunt dotate cu însuşiri excepţionale. Unele sunt personificări ale bunătăţii, dreptăţii, frumuseţii, curajului, vitejiei, cinstei, iar altele sunt simboluri ale făţărniciei, urâţeniei, răutăţii, laşităţii. Caracterele eroilor, acţiunile lor sunt delimitate cu stricteţe; nu există luptă între sentimentele diferite ale aceluiaşi personaj. Şi, pentru că în basme între bine şi rău nu există categorii intermediare, victoria va fi întotdeauna de partea binelui, basmele având un final fericit obligatoriu.

Eroul pozitiv al basmelor este în majoritata cazurilor Făt-Frumos, pe care îl găsim sub denumiri felurite, dar întrupând întotdeauna aceleaşi calităţi. El este un om puternic, viteaz şi hotărât, perseverent în realizarea ţelului său; învinge toate obstacolele, acţionează cu dârzenie pentru victoria binelui, a dreptaţii şi a libertăţii. El nu reuşeşte numai datorită forţei fizice şi vitejiei, ci şi datorită isteţimii, prezenţei de spirit şi curajului său. Făt-Frumos săvârşeşte fapte vitejeşti, dar nu din ambiţie ci pentru a apăra pe cei slabi, pentru a elibera pe cineva din robie sau pentru a salva viaţa cuiva. Sigur, în basmul fantastic mai există şi alte personaje pozitive, dar unul singur devine erou (sau eroină), celelalte sunt subordonate lui

Eroul pozitiv al basmelor este adesea fiu de oameni săraci, ca şi în basmele „Ţugulea, fiul uncheşului şi al mătuşii" sau „Ciobănaşul cel isteţ", din colecţia de basme a lui Petre Ispirescu. Când este fiu de împărat, Făt-Frumos întruchipează întotdeauna calităţile preţuite de popor şi niciodată pe acelea atribuite claselor dominante. Uneori, la începutul basmului, eroul principal e prezentat chipeş, strălucind de frumuseţe şi plin de voioşie. Alteori apare lipsit de strălucire, este este o figură neînsemnată, pe care fraţii mai mari îl consideră inferior (Călin, Ţugulea). În realitate, el este numai lipsit de experienţa vieţii. În desfăşurarea acţiunii basmului el reuşeşte să-şi pună în evidenţă calităţile sale deosebite, dovedind că nu este nici prost, nici naiv sau nefolositor cum se credea, ci că, dimpotrivă, are cele mai alese însuşiri. El este de obicei ultimul dintre cei trei fraţi şi este descosiderat de aceştia (Prîslea cel Voinic, Harap-Alb).

Faţă de fraţii săi consideraţi mai deştepţi, dar care în realitate sunt şireţi şi invidioşi, hărpăreţi şi egoişti, Prâslea (de pildă în basmul „Prâslea cel voinic şi merele de aur"), cel de al treilea frate se deosebeşte prin umanism, cinste, îndemânare, iscusinţă etc. O altă caracteristică a eroului principal din basme este mila lui pentru diferite vieţuitoare, care la rândul lor, îl ajută

să învingă greutăţile şi să iasă biruitor din toate încercările. În basm se întâmplă adesea ca eroul să asalveze viaţa unei albine, a unui ţânţar, a unei furnici sau a unui peşte, pentru ca, mai târziu, acesta să îi vină în ajutor în învingerea piedicilor şi greutăţilor ce îi apar în cale.

Eroina basmelor este de obicei Ileana Cosânzeana; uneori poartă însă alt nume. Alteori nu poartă nume deloc, este fata mijlocie sau cea mică a împăratului, de exemplu. Despre frumuseţea ei se dusese vestrea peste mări şi ţări. Fată din popor sau fiică de împărat, ea este salvată de Făt-Frumos din robia Zmeului sau a vreunuei vrăjitoare, ca Muma-Pădurii şi până la urmă devine soţia lui. Alteori eroina are caracteristici ca ale lui Prâslea este modestă, muncitoare, are mult de suferit din cauza mamei vitrege sau este slujnică la o stăpână bogată şi rea. În cele din urmă, prin hărnicie, prin curaj, perseverenţî, modestie sau isteţime ea reuşeşete să înfrunte toate greutăţile, să învingă răul, devenind fericită alături de Făt-Frumos („Fata unchiaşului” din culegerea lui D. Stîncescu).

Eroii principali din basme sunt ajutaţi în lupta lor pentru victoria binelui de diferite personaje cu puteri supranaturale, create de fantezia poporului. Uneori, eroul este ajutat de un frate bun („Afin şi Dafin”). Dintre ajutoarele umane ale protagonistului, se remarcă în mod special, deţinând o pondere deosebită în basmele româneşti, "fratele de cruce". Alteori, în ajutorul personajului pozitiv vin fiinţe omeneşti cu puteri supranaturale: Flămândul şi Setosul (din basmul „Ţugulea, fiul uncheşului şi al mătuşii” din colecţia lui Petre Ispirescu) sau fiinţe fantastice , ca zânele sau ielele Zâna Apelor, Zâna Zorilor etc.

Adeseori, Făt-Frumos este ajutat de diferite vieţuitoare din lumea animalelor. Prietenul şi sfătuitorul său în toate împrejurările este calul năzdrăvan, care-şi însoţeşte stăpânul tot timpul, ducându-l „ca vântul şi ca gândul” şi sfătuindu-l cum să iasă din încurcăturile cele mai grele sau cum să învingă piedicile ce îi stau în cale. Alături de Făt-Frumos, în basmul popular calul năzdrăvan joacă un rol important. Fără cal, faptele eroice ale lui Făt-Frumos nu s-ar putea realiza. Aşa cum arată George Călinescu în studiul să „Estetica basmului”, „mitologia hipică e vastă, reducându-se în fond la ideea străbaterii fulgerătoare a spaţiului”. De cele mai multe ori calul are un număr variat de aripi, care-l ajută să străbată cu mai multă rapiditate distanţele. În basm, calul năzdrăvan apare ca un animal dotat cu însuşiri intelectuale excepţionale, ca un preţios sfătuitor al omului, care vorbeşte cu voinicul în limba acestuia. Uneori calul năzdrăvan

poartă în urechi diferite obiecte folosite de Făt-Frumos pentru a scăpa de primejdie: gresia care se preface în munte de piatră; peria care se transformă în pădure deasă; haine, arc, săgeţi etc. Eroul este ajutat şi de vieţuitoarele cărora le făcuse un bine, dându-le ajutor în împrejurări grele. Din această categorie fac parte păsări, peşti, raci, ţânţari, furnici, albine etc.

Eroul principal are nenumăraţi prieteni. Adesea apar în basm uriaşi cu puteri supranaturale, care se leagă fraţi de cruce cu eroul principal. Uriaşii se pot grupa în mai multe categorii. Unii sunt întruchipări ale forţelor naturii şi anomaliilor pădurii, întotdeauna reprezintă însă şi unele limite ale puterii omului care ar dori să poată smulge pădurea , pisa piatra, reteza munţii, modifica temperatura. (G. Călinescu - „Estetica basmului). Personificate şi hiperbolizate, aceste forţe ale naturii sunt personaje ale basmelor diferitelor popoare: Strâmba Lemne (Tord-chene la francezi, Baumdreher, Holykrummacher la germani, Vertodub la ruşi), Sfarmă-Piatră (Felsenkripper la germani, Vertogan la ruşi), Scutură-Munţii sau Bate-Munţii-în-Capete apoi Apă-Rea, Gerilă (Moroy trezkucii nos la ruşi) etc.

O altă categorie de personaje o reprezintă fenomenele meteorologice şi cronologice, personificări ale vânturilor: Mama crivăţului, Mama vântului turbat, Crivâţul, Vântul-Turbat, Vântoasele. De asemenea, altele personifică momente ale zilei: zorile -Zorilă, miezul nopţii-Miază-noapte, sau amurgul- Murgilă sau Serilă (în „Balaurul cu şapte capete", „Călin"). Unele sunt personificările zilelor săptămânii: Sfânta Luni, Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri, care, sub înfăţişarea unor batrâne, dau sfaturi bune eroului principal, ajutându-l să învingă piedicile şi greutăţile din calea sa.

În basme apare, de asemenea şi o altă categorie de uriaşi care sunt de asemenea prietenii personajului principal. Ochilă este hiperbolizarea acuităţii care lipseşte văzului omenesc, exprimând dorinţa omului pentru a avea o vedere mai pătrunzătoare.un alt uriaş, care ascultă ce se petrece în măruntaiele pămîntului Faurul Pământului posedă un auz foarte ascuţit. Iutele Pământului, Agerul Pământului, Fugilă, reprezintă dezideratul de a străbate cu mai multă repeziciune spaţiile Păsărilă sau Păsări-Lăţi-Lungilă exprimă personificarea dorinţei de a vâna cu mai multă uşurinţă şi siguranţă.

În unele basme apar şi zânele – personaje feminine cu puteri miraculoase, frumoase la înfăţişare, binevoitoare faţă de eroul principal, simbolizând binele şi frumosul (Zâna Munţilor,

Zâna Zorilor, Zâna Apelor, Zâna Florilor). Tot un fel de zâne sunt şi urisoarele, prevestitoare bune sau rele ale vieţii omului. Ele sunt reminescenţe din vechea mitologie a romanilor, unde erau denumite Parce.

Dar, Făt-Frumos nu are doar prieteni. El are şi numeroşi duşmani. Ca simbol al binelui el are de înfruntat pe reprezentanţi răului, cu care luptă şi-i învinge fie prin forţă şi curaj, fie prin iscusinţă şi prin isteţime, rareori singur, de cele mai multe ori cu ajutorul prietenilor săi.

Printre duşmanii personajului pozitiv apar mai întâi oamenii. În unele basme îl duşmănesc chiar fraţii mai mari, care-l invidiază pentru faptele sale de vitejie (Ţugulea, fiul unchiaşului şi al mătuşii, din colecţia lui Petre Ispirescu sau Călin, din culegerea de basme populare a lui Mihai Eminescu). Duşmanii eroinei sunt uneori surorile sale (ca în povestea „Cei doi copii cu părul de aur", din colecţia lui I. Pop-Reteganul). Alteori, deşi munceşte cu toată sârguinţa. Eroina este duşmănită de mama sa vitregă pentru ca fetele acesteia nu au aceleaşi calităţi ca ea (Fata unchiaşului din colecţia lui D. Stîncescu).

Personaje negative sunt şi unele fiinţe monstruoase sau cu puteri suprenaturale: zmeul, balaurul, Baba –Cloanţa, Muma Pădurii, simbolizând manifestări neânţelese şi înspăimântătoare ale naturii sau elemente negative din viaţa socială.

Zmeii sunt fiinţe uriaşe, create de fantezia poporului, care au şi unele asemănări cu omul şi unele aspetcte de monstru cum ar fi o coadă solzoasă, sau faptul ca pot avea mai multe inimi. Zmeul este dotat cu o mare putere de intimidare însă nu dă dovadă de inteligenţă. Este gladiator, tiran sângeros, care devine încurcat în faţa unei operaţii intelectuale.

Zmeul vorbeşte ca oamenii, locuieşte în palate, are nevastă şi copii. A fost comparat astfel cu zeii eleni care aveau soţii muritoare. Zmeii sunt organizaţi după model uman, având o adevărată viaţă de familie în gospodării aşezate. Aceste aşezări sunt dobândite prin furt şi se supun unei ierarhii: există un tartore şi nişte zmei mai mici. Familia poate avea şi o latură feminină, reprezentată de zmeoaica cea bătrână. Ei pot fi loiali, prin faptul că acceptă lupta dreaptă.

Zmeul este un personaj fantastic al folclorului dar şi al mitologiei româneşti. Acesta a fost comparat cu balauri sau cu vârcolaci. Poate apărea pe cer şi scuipa foc. Zmeul doreşte să se însoare cu fete tinere, pe care le răpeşte, însă este apoi înfrânt de un prinţ. În anumite basme,

acesta fură ceva de mare valoare, cum ar fi Soarele în basmul Greuceanu. El trăieşte pe partea cealaltă a lumii, în Regatul Întunecat. Având puteri supranaturale şi distructive, Zmeul poate să zboare sau să se transforme în alte creaturi. Cu toate acestea, eroul principal reuşeşte să îl învingă prin curaj şi isteţime.

„Portretul fizic al zmeului rămâne nedesluşit. În orice caz, el este o fiinţă cu mari forţe fizice, epuizabile, un uriaş... puterea sa este herculeană... zmeul e dotatz cu un mare simţ olfactiv, mirosind îndată prezenţa unui om. Un mijloc de apărare, de persecuţie sau de mistificaţie al zmeului este metamorfoza. Un zmeu se preface în balaur, altul se preface în buştean. Îndeobşte. Zmeul este o fiimţă violentă şi cruntă, având o repulsie congenitală pentru oamenii de pe tărâmul nostru, al căror miros îl irită" (George Călinescu,2006, p.18)

Balaurul este o reptilă monstruoasă, foarte des întâlnită în basme, având între trei şi douăsprezece capete, vărsând foc şi smoală pe nări. „El este prin definiţie distrugător şi rău şi, spre deosebire de zmeu şi şarpe, totdeauna ostil omului. Cracterologic, el reprezintă vrăjmaşul eroului, piedica în drumul său, opreliştea la punte, spaima ce te face să eziţi şi să te întorci din drum" (George Călinescu, 2006, p.19).

Personajele feminine duşmănoase eroului principal sunt Muma pădurii sau Baba Cloanţa şi alte babe vrăjitoare. Prin diferite vrăji sau viclenii, ele caută să-l piardă pe eroul care simbolozează binele, dar, în cele din urmă, sunt şi ele nimicite.

În lumea în care basmul a fost creat şi în care a vieţuit atâtea secole, feciorul de om sărac, sau năpăstuitul prâslea al familiei puteau ajunge împăraţi, sau la o bogăţie nemaivăzută, numai pe calea întâlnirii cu fantasticul. Povestitorul de basme nu este preocupat de stările sufleteşti ale eroilor săi, între alte motive pentru că o insistenţă asupra acestor stări ar duce la un punct mort în desfăşurarea acţiunii. Dacă s-ar comporta absolut omeneşte, în împrejurări normale, nu ar putea săvârşi ispràvile nemaipomenite care-l duc la fericirea finală. Dacă ar avea stări psihice complicate, ar fi paralizat de teamă la întâlnirea cu zmeii şi balaurii. Dacă l-ar urâ pe împărat, nu i-ar mai putea deveni ginere. Dacă şi-ar pune problema necesităţii dragostei în căsătorie, fata împăratului nu ar accepta pe loc să îl urmeze în viaţă pe erou, iar surorile mai mari nu ar accepta căsătoria cu fraţii lui mai mari fără ca măcar să-i fi văzut cum arată. Dar neacceptarea

din partea lor ar stopa mersul accţiuni în continuare: părăsirea eroului de către fraţii lui invidioşi şi pedepsirea lor la urmă.

Personajele basmului nu au psihologie, ele au – aşa cum demonstrează analiza arhitecturii interioare a basmului – doar funcţiuni în desfăşurarea lui, după logica lui proprie.

7.5. Stereotipia şi formulele caracteristice basmului

Basmul presupune o convenţie acceptată: odată cortina ridicată („A fost odată/Ca niciodată), ascultătorii sau cititorii plonjează în lumea fabuloasă, în care totul este posibil, totul curge după o schemă prestabilită, îndreptându-se spre happy-and-ul previzibil, dar aşteptat cu sufletul la gură.

Toate tipurile de basme au o anumită stereotipie care ne oferă posibilitatea să determinăm o serie de raporturi esenţiale în procesul creaţiei folclorice: raportul dintre universal şi naţional, dintre tradiţie şi inovaţie, dintre elementul stabil şi cel variabil.

Fiecare basm începe şi se sfârşeşete cu o serie de formule tradiţionale care, deşi variază de la povestitor la povestitor, totuşi în factura lor sunt asemănătoare. Folosirea diferenţiată a formulelor reflectă poziţia diferită a naratorului faţă de întâmplările extraordinare, neverosimile şi întâmplările obişnuite, verosimile. Formulele exprimă o atitudine, o relaţie; este vorba de poziţia povestitorului faţă de conţinutul basmului său. Datorită lor, naraţiunea este ritmată şi mai atrăgătoare. Aventura,întâmplarea, epicul sunt, desigur, acelea care susţin edificiul basmului. Schema epică dominată de o logică narativă infailibilă dă basmului stabilitate, ajută la transmiterea şi conservarea lui şi atrage, ca orice lucru bine cunoscut, asumat, atenţia ascultătorilor, dornici să verifice ceea ce ştiu şi să afle ceva nou. Căci basmul se dovedeşte a fi ademenitor acea combinaţie de vechi şi nou, de deja-vu şi inedit, de schematism şi libertate nebănuită, care îi asigură perenitatea, eternitatea chiar.

„Esteticeşte, stereotipia ne lămureşte asupra originalităţii. În nici un caz aceasta nu este de ordin schematic. Accidentul constituie în basm esenţa. Aşezarea în timp şi spaţiu, detaliul senzorial şi moralconferă fără sforţări a treia dimensiune. Ca şi literatura clasică, basmul este un plagiat sincer şi total şi geniul se revelă în arta copiatului." (Călinescu, G, 1956, p 34).

Formula iniţială

Adeseori, formulele iniţiale nu sunt legate de conţinutul basmului şi au scopul de a-l transpune pe ascultator în atmosfera feerică a basmului. Ele fac trecerea din planul real în planul ireal, de poveste. Formulele iniţiale se pot desfăşura de la forma simplă de atestare temporală, ca: „A fost odată ca niciodată”, până la cele mai complicate, care insistă asupra veridicităţii, precum: „de n-ar fi, nu s-ar povesti”, invocând anumite mărturii: „Când se potcovea mâţa cu coajă de nucă/ Şi mergea la Sfânta rugă,” „Când se potcovea puricele cu nouăzeci şi nouă de oca de fier” ; apoi referitoare la existenţele imposibile: „când scria musca pe perete”,când avea ursul coadă”, „când făcea plopul pere şi răchita micşunele”, „de când se băteau urşii în coadă”, „de când se luau de gât lupii cu mieii de se sărutau, înfrăţindu-se”.

Contrastul dintre ele indică coordonatele neprecise ale acţiunii, fără să-i ştirbească din verosimilitate, căci potrivit versiunii arhaice umorul ce rezultă din aceasta e o modalitate de introducere la care primează criteriul estetic.

Ca dimensiune istorică axială, timpul are semnificaţie permanentă, în vreme ce în basm, când nu impietează sau când nu este el însuşi un obiectiv, nu are semnificaţie. Astfel, tot ce aduce basmul în materie de timp nu face parte dintr-un sistem filozofic ordonat şi nici nu avem certitudinea că face parte dintr-o gândire depăşită de istoria civilizaţiilor, dar în mod sigur aceste imagini sunt o veritabilă expresie artistică şi totodată aspriaţia de abrogare a unei implacabile legi a vieţii. Ieşirea din timpul istoric se face în basme din două direcţii diferite:

- din necesitatea şi în scopul realizării fantasticului;
- din aspiraţie sau din nevoia de motivare a acţiunii.

Formulele iniţiale au rol umoristic cu tendinţa de a creea buna dispoziţie a ascultătorilor şi de a capta bunăvoinţa acestora dar şi rolul de a plasa acţiunea într-un timp neverosimil, adică imposibil pentru logica raţiunii obişnuite, într-un timp neprecizat, vag şi, în acelaşi timp, îndepărtat. Curgerea lui are alte ritmuri decât cele logice, sunt posibile întoarceri în trecut, opriri ale prezentului, trăiri în viitor. În acelaşi timp, formulele iniţiale sau introductive au rolul de a-l desprinde pe cititor din logica realului şi a-l purta în lumea irealului, trezindu-i interesul şi

menţinându-i trează atenţia. Prin tenta ironică, des întâlnită în formulele iniţiale, se sugerează că lumea ficţiunii este de scurtă durată şi nu este obligat să-l creadă pe povestitor.

În basmul popular, incipitul este compus din patru secvenţe: prima, "A fost odată", sugerează ideea că întâmplările prezentate s-au petrecut în realitate, a doua, "ca niciodată", evidenţiază unicitatea acestora, a treia secvenţă, "că de n-ar fi", accentuează caracterul real al întâmplărilor, iar a patra secvenţă, "nu s-ar povesti", accentuează caracterul fabulos al cadrului temporal.

Cu totul sporadic, formulele iniţiale încearcă localizarea vagă a acţiunii lipsind, de obicei, referirile la timpul ipotetic: „A fost într-un sat, într-o tara un bogătaş mare", „A fost odata într-o pustie mare un pustnic"(Georgeta Munteanu et al, 1972, p.12)

Formula mediană

Ovidiu Bârlea afirma că formula mediană în comparaţie cu cea iniţială şi cea finală e mai săracă în formă, ea reducându-se de fapt la un singur tip care are funcţia de a solocita sau de a verifica atenţia ascultătorilor. De aceea, formula mediană nu apare constant în basm, fiind folosită de autor numai atunci când autorul dă semne de oboseală. Aceste formule externe urmăresc trezirea curiozităţii ascultătorului care verifică atenţia acestora prin formulele de trecere: „Eheee, taică, din poveste, înainte muuult mai este...!"

Principalele momente ale acţiunii sunt marcate astfel de formule mediane, care arată, o idee de timp hiperbolică, conformă cu structura fabuloasă: se arată durata luptelor, a faptelor eroice întreprinse în lumea basmelor. În acelaşi timp, formulele mediane menţin discursul narativ, făcând conexiunea între secvenţele narative, arătând durata, continuitatea, deplasarea fără sfârşit. Formula mediană este cea mai simplă, atestată în repertoriul nostru într-o singură formă. Ea subliniază principalele momente ale acţiunii, pentru că apare atunci când eroul pleacă, schimbând în felul acesta schema acţiunii, de obicei la începutul unui episod sau motiv.

Formula mediană consta în două părţi: cea dintâi sugerează lungimea enormă a spaţiului parcurs de erou: „Apăi s-a dus multă lume-mpărăţie/ Ca Dumnezeu să ne ţie" (Georgeta Munteanu et al, 1972, p.12). În a doua parte, formula anunţă că naraţiunea este lungă: „că

cuvântul din poveste, înaine mult mai este...", „Că de-aici mai lungă şi mai frumoasă este!" (Georgeta Munteanu et al, 1972, p.12).Tot în formula mediană, pe alocuri se subliniază şi folosul celor ce vor fi atenţi „Cine-o asculta/ bine-o-a-nvată".

Uneori, formula mediana arată o nouă peripeţie: „Un tăciune şi-un cărbune, spune poveste, spune", sau ilustreaza calea lungă pe care trebuie să o străbată eroul: „Şi merseră cu totii, merseră ca şi cuvântul din poveste, ca înainte mult mai este".

Alteori, formula mediană scoate în relief greutatea unei lupte sau îndârjirea în lupta: „Se luptară, se luptară, zi de vară, până-n seara" (Georgeta Munteanu et al, 1972, p.12).

Formulele mediane în basmele culte sunt mai numeroase şi mai evoluate decât în basmul popular, uneori constituindu-se în adevărate fraze ritmatice; ele au rolul de a realiza trecerea de la o secvenţă narativă la alta şi de a întreţine suspansul sau curiozitatea cititorului.

Formula finală

Formulele finale sunt mai variate şi mai complexe. Au rolul de a-l readuce pe ascultător din lumea fantasticului, din lumea prezentată alegoric, în lumea realității. Uneori, sunt alcătuite din doua părţi, formula finală propriu-zisă şi formula prefinală, cu profil umoristic şi bine reliefat, în cadrul cărora se descrie prezenţa povestitorului la nunta protagoniştilor, de la simpla atestare: „Şi-am fost şi noi la nuntă", la participarea la ospăţ: „Şi-a format nunta cu ea-nainte, încât am băut şi-am mâncat, şi-am petrecut, de sunt sătul şi astăzi!", până la explozia ilariantî: „Veniră nişte ţigani şi luară niste câlţi. Io m-am fost ascuns aco` după.soba-mpăratului. Şi băgară în tun şi deteră de veselie - tăiară mese, tăiară scaune, toate picioarele le băgară-n oale. Şi făcură petrecere mare şi când deteră de puste, pe mine m-or băgat cu câlţii eia aco şi vup! Cu mine aici-naintea dus."(Ovidiu Bârlea, 1976, p. 80)

Formula prefinală, în multe variante, se încheie cu indicarea sursei basmului: „Da eu i-am lăsat pe dânşii acolo bând şi petrecând, şi-am venit şi v-am spus povestea."(Ovidiu Bârlea, 1976, p. 80)

Cea mai frecventa formula prefinală indica, pe scurt, longevitatea protagoniștilor, ascunsă sub aceeaşi formulare contrastantă corespunzatoare celei din formula iniţială: „Şi dacă n-or fi murit,/ Şi astazi traiesc!” (Ovidiu Bârlea, 1976, p. 80)

Formula finală propriu-zisă prin care se încheie basmul enumeră feluritele încercări ale povestitorului, cea mai cunoscută fiind: „Am încălecat pe-o şea/ Şi v-am spus dumneavoastră aşa.”(Ovidiu Barlea, 1966, p. 195). Această formulă este întregită, uneori, prin sistemul repetiţiei enumerative, arătându-se cum a încălecat povestitorul pe un fus, cui, roată, coasă, lingură, custură ruginoasă, cărbune, nuia, prajină, sau pe unele plante ca: secară, capşună, rădăcină, mărăcine, ori pe animale mici precum: găină, raţă, cocoşul, viespea: „Am încălecat p-un fus/ Şi la dumneavoasta v-am spus/ Şi m-am suit p-un cui/ Şi alta nu-i!”(Ovidiu Bârlea, 1966, p. 20).

Formula finală este caracteristică basmului în general, însă, în opera lui Creangă nota umoristică este mai accentuată: „Şi eram şi eu acolo de faţă, şi-ndată după aceea am încălecat iute pe o şea ş-am venit de v-am spus povestea aşa, ş-am încălecat pe-o roată şi v-am spus gătia toată”, „Şi unde n-am încălecat şi pe-o căpşună şi v-am spus, oameni buni, o mare şi gogonată minciună!”(Ion Creanga, 1972, p.23).

Regional, se mai întâlnesc şi alte formule finale, care au însă o frecvenţă redusă. Astfel, în Moldova Nordică se insisită asupra nunţii: „Ş-o rămas bând şi mâncând,/ Şi chef domnului făcând.” În Muntenia, formula finală se încheie, uneori, cu solicitarea unor recompense, precum: „Apoi i-am lăsat bând şi petrecând, şi-am venit la dumneavoastra călare pe-o roata şi v-am spus-o toată. Plătiţi-mi-o!”. Aceasta formulă este asemanatoare formulei finale a baladelor din Muntenia şi Oltenia prin care lăutarul cere „să-şi ude gura”, „să capete câte-o para”, etc.(Ovidiu Bârlea, 1976, p. 80- 81)

De asemenea, în Muntenia subcarpatică şi în Transilvania sudică, formula finală indică în chip glumeţ sursa basmului, care în fond nu aduce nici o precizie: „Şi unde am auzit-o, v-am povestit-o”, sau „De unde am auzit-o, de acolo v-am povestit-o.”(Ovidiu Bârlea, 1966, p. 256)

În Bihor, formula finală invită la corectarea povestitorului: „Cine-o şti mai lungă/ Marga s-o ajungă”, formula care, uneori, este dezvoltata, astfel: „Cine şti mai lungă, marga s-ajungă/ Cine şti mai lată, marga s-o întreacă!” (Ovidiu Bârlea, , 1976, p. 80- 81)

Finalul basmului este marcat prin aceste formule finale în scopul de a-l readuce pe cititor din planul ficţiunii în cel real, din lumea fantasticului la realitate, prin modalităţi multiple: ironie, glumă, parodie etc. Finalul basmului readuce echilibrul şi anunţă răsplătirea eroului. În basmul popular, de exemplu, formula finală "şi-am încălecat pe-o şa şi v-am spus povestea-aşa, şi-am încălecat pe-o căpşună şi v-am spus o mare şi gogonată minciună" scoate cititorul din metarealitate, dar dezvăluie caracterul ficţional al întâmplărilor şi intră în relaţie de opoziţie cu intenţia din formula iniţială. Finalul basmului cult "Povestea lui Harap-Alb": „Cine se duce acolo bea şi mănâncă. Iar pe la noi cine are bani bea şi mănâncă, iar cine nu, se uită şi rabdă" construieşte opoziţia dintre lumea ficţiunii, o lume ideală, numită prin adverbul „acolo", în care nu există convenţii sociale, şi lumea reală, în care basmul creează diferenţele dintre cei care „beau şi mănâncă" şi cei care „rabdă". Relaţia de simetrie dintre incipit şi final are rolul de a accentua caracterul ideal al lumii fabuloase în care se petrece acţiunea şi de a introduce, respectiv de a-l scoate pe cititor din metarealitate. Cele două secvenţe conturează cadrul în care se va desfăşura acţiunea, iar naratorul nu pare a face parte din acest univers. Pe de o parte, el îşi manifestă incertitudinea (în incipit), iar pe de altă parte, se dezice de acesta, prin adverbul „acolo", el aparţinând lumii reale pe care şi-o asumă: „pe la noi".

„Plurifuncţionalitatea formulelor poate fi definită contextual prin nuanţarea semnificaţiilor, însă rămâne fundamental sensul estetic, deoarece, prin structura lor paradoxală formele iniţiale, mediane şi finale susţin fascinaţia declanşată a fantasticulului, fac periodic prezentă conştiinţa universului imaginar în care ne-am instalat şi pe care îl părăsim cu părere de rău" spunea în prefaţa cărţii „Poveştile lui Făt-Frumos – Basme fantastice" Valeriu Filimon.

Instrumentele magice

Basmul este o naraţiune în care realul, straniul, fantasticul şi fabulosul se îmbină armonios. Pornind pe drumul anevoios al devenirii, eroul pătrunde într-un spaţiu magic şi aici întâlneşte personaje miraculoase care sunt înzestrate cu puteri supranaturale. Aceste personaje specifice lumii poveştilor, fie îi dăruiesc obiecte fermecate, ajutându-l astfel să treacă probele ritualului de iniţiere, fie încearcă, prin intermediul uneltelor sau al fiinţelor magice, să-l

împiedice să-şi îndeplinească misiunea. Obiectele şi fiinţele supranaturale sunt utilizate atât de personajele pozitive, cât şi de cele negative. Referindu-se la rolul acestora, G. Călinescu în "Estetica basmului" spunea că atunci „când un erou nu poate ieşi din impas pe căi naturale sau prin puteri inerente fiinţei lui recurge la obiectele năzdrăvane. […] Fiinţele şi obiectele năzdrăvane nu sunt atât dovezi de credinţă în forţele supranaturale, cât mijloace de satisfacere ale unei necesităţi legitime printr-o soluţie de imaginaţie."

În linii generale, istoricul ajutoarelor năzdrăvane poate fi împărţit în trei etape sau trei verigi:

– prima verigă o constituie dobândirea ajutorului năzdrăvan în timpul iniţierii;

– a doua verigă o constituie dobândirea ajutorului năzdrăvan de către iniţiat;

– a treia verigă, dobândirea aceluiaşi ajutor năzdrăvan de către cel mort, în lumea de dincolo de mormânt.

Cele trei etape nu se succed în mod mecanic una după alta. Ele sunt jaloane de orientare indicând direcţia evoluţiei. În timpul cât dura ritul iniţierii, tânărul se transforma în propriul său ajutor năzdrăvan. Există o corelaţie între ajutorul năzdrăvan din basm şi instituţia iniţierii. Ajutorul năzdrăvan are o natură zoomorfă. În ritul iniţierii erau incluse dansuri pentru care oamenii îmbrăcau diferite piei de animale: bivoli, urşi, lebede, lupi, etc. Capetele acestor animale slujeau ca măşti şi ele simbolizau transformarea omului în animal. Capacitatea de a se transforma în animal era transmisă neofiţilor de către strămoşi, de către membrii mai vârstnici ai unui trib executanţii ritului iniţierii. Prin cântece şi dansuri, iniţiaţii îşi chemau ajutorul năzdăvan. Basmul nu a păstrat nici cântecele nici dansul, ci le-a înlocuit cu o formulă magică.

În stadiul anterior etapei iniţierii nu există încă feluritele funcţii care sunt specifice ajutorului năzdrăvan, lipseşte în speţă caracterul lui de intermediar între cele două lumi. Nu exită nici ajutoare năzdrăvane, antropomorfe şi nici invizibile. Cea mai arhaică formă de stăpânire a ajutoarelor năzdrăvane o constituie capacitatea individului de a se transforma în propriul său totem, sau în propriul său ajutor năzdrăvan. Acolo unde nu a existat (sau poate nu mai există iniţiere) fiecare îşi procură în mod individual un ajutor năzdrăvan.

Instrumentele magice întâlnite în basme sunt foarte diferite. Nu există vreun obiect care să nu poată figura în basm ca unealtă năzdrăvană. În categoria lor intră diferite obiecte (căciula,

cămaşa, cizmele, brâul), obiecte de podoabă (inelele, acele), unelte şi arme (paloşul, ghioaga, toiagul, arcul), diferite vase (butoaie), desagi, saci, părţi din corpul unui animal (părul, penele, dinţii, inima, ouăle), instrumente muzicale (fluierele, cornurile, viorile), diferite obiecte de uz comun (amnarul, ştergarele, periile, covoarele, oglinzile, cărţile), băuturi (apa, licoarea), diversele fructe şi poame. Cel mai bun mod de a studia uneltele năzdrăvane nu este acela de a fi studiate după funcţiile ce le revin ci, după comunitatea lor de origine. Prezenţa elementului miraculos reprezintă una din caracteristicile basmului. „Genul miraculosului este, în general, relaţionat cu basmul; […] evenimentele supranaturale nu provoacă aici câtuşi de puţin mirarea."(Tzvetan Todorov, 1973, p. 73)

Nu se poate spune că uneltele năzdrăvane sunt numai înrudite morfologic cu ajutoarele năzdrăvane, sorgintea lor este una şi aceeaşi. Numeroase unelte năzdrăvane constituie ca atare o parte din trupul unui animal: blăniţe, fire de păr, dinţi, colţi, etc. În momentul iniţierii, tinerii dobăndeau puteri asupra animalelor, exprimate – sub raportul aparenţei – prin aceea că li se dădea o parte din animalul respectiv. De aici înainte, tânărul o purta cu sine într-un săculeţ, o mânca, sau era introdusă în corpul omului prin frecare. Basmul a păstrat cu toată claritatea sensul unui asemenea dar: firele de păr din coada calului îl fac pe posesor să-i fie stăpân.

În "Povestea lui Harap-Alb" instrumentele magice sunt foarte variate: plante, obiecte ale fiinţelor mitologice, substanţe fermecate. Cea care îl îndrumă pe erou şi îi dezvăluie puterea instrumentelor supranaturale este Sfânta Duminică, personaj mitologic care îi ajută doar pe cei care merită. Înainte de a porni pe drumul devenirii, ea îl sfătuieşte pe fiul de crai să ceară tatălui său calul, hainele şi armele acestuia din tinereţe. Calul este unul din ajutoarele năzdrăvane ale eroului de basm, iar hainele şi armele sunt obiecte magice. Aparţinând craiului, deci unui iniţiat, pentru că fiecare conducător era considerat a fi un om ales, aceste obiecte fermecate aveau puteri miraculoase. Hainele din tinereţe ale tatălui său erau veştmintele cu care aceste devenise împărat, aşadar putem să le considerăm ca fiind sacre. Îmbrăcând aceste veştminte, fiul de crai „îşi recunoaşte adevăratul eu, cel esenţial, de dincolo de aparenţele înşelătoare"(Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1995, vol. 3, p. 446.), şi anticipează parcurgerea drumului iniţiatic. Armele erau indispensabile oricărui erou plecat la drum şi simbolizează curajul, dar şi

dificultatea călătoriei. Înzestrat cu armele şi hainele tatălui său, fiul de crai preia puterile magice care l-au ajutat pe crai să devină conducător.

Sfânta Duminică transformată în cerşetoare îl învaţă pe erou cum să-şi aleagă calul: el trebuie să îl ia pe cel care va mânca din tava cu jeratic, este simbolul focului mocnit, al puterii unuia din elementele primordiale. Mâncându-l, calul ia din forţa purificatoare şi regeneratoare a focului, eliberându-se din vechiul trup şi dobândind puterea elementului.

Cea care l-a ajutat pe fiul de crai să se pregătească pentru ritualul iniţierii, îl va ajuta să treacă şi primele două probe, dăruindu-i, pentru prima încercare, o fiertură magică şi două obiecte fermecate, pentru cea de a doua. Sfânta Duminică îi prepară lui Harap-Alb o licoare miraculoasă, făcută din „somnoroasă”, plantă cu proprietăţi somnifere, lapte dulce şi miere. Laptele şi mierea sunt două alimente ce au un efect curativ, purificator. Fiertura reprezintă una din poţiunile magice cu ajutorul cărora eroii pot să îşi învingă adversarii. Licoarea fermecată este un element adjuvant, fiul de crai trecând astfel proba vegetalului. Pentru a îndeplini ce-a de-a doua sarcină a Spânului, donatoarea sa înzestrată cu puteri supranaturale, îi dă lui Harap-Alb un obrăzar şi sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot. Obrăzarul este o mască magică ce se punea peste feţele morţilor. Masca are rolul de a-l proteja pe erou de raza ucigaşă a cerbului. Fiind un obiect utilizat la înmormântări, puterea ucigaşă a cerbului nu mai avea efect deoarece personajul era deja „mort”. Sabia, celălalt obiect fermecat utilizat de protagonistul basmului Povestea lui Harap-Alb , nu este una obişnuită, ci sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, personaj mitologic ce are putere asupra lumii animalelor şi deţine cunoştinţe profetice. Oferindu-i arma sa fermecată, Sfânta Duminică îl înzestrează pe erou cu puterea magică a acestuia. Instrumentul poate fi considerat şi o armă rituală, asemenea celei din timpurile străvechi cu care se făceau sacrificiile.

Trecând simbolic proba la care în supune fata Împăratului Roş, prin intermediul calului său, Harap-Alb dobândeşte alte instrumente magice: smicele de măr dulce şi apă vie şi apă moartă, toate fiind aduse de pe celălalt tărâm, din lumea de dincolo. Smicelele de măr sunt considerate a avea puteri asupra morţii. Mărul este Arborele Vieţii, al nemuririi şi tinereţii eterne. Apa vie şi apa moartă sunt două elemente magice prin care deţinătorul lor are puteri asupra vieţii şi a morţii. Apa moartă are rolul de a-l ucide definitiv pe cel care o bea, iar prin

puterea curativă a apei vii, cel care o foloseşte se reîntoarce din lumea de dincolo, din lumea morţilor. Cu ajutorul acestor trei elemente magice, Harap-Alb se eliberează de jurământul făcut Spânului; robul alb moare şi, cu ajutorul smicelelor de măr dulce, a apei moarte şi a apei vii, fiul de crai reînvie; murind novicele, învie iniţiatul.

În alte basme, există felurite alte personaje sau obiecte înzestrate cu o iscusinţă sau puteri neobişnuite şi care alcătuiesc o categorie distinctă de ajutoare năzdrăvane. Rolul lor este adeseori jucat de câţiva fraţi înzestraţi fiecare cu câte o pricepere nemaiîntâlnită. Alteori acelaşi rol îl joacă nişte voinici întâlniţi în cale care se deosebesc printr-o înfăţişare şi prin calităţi cu totul ieşite din comun. Numărul acestora este foarte mare şi se pare că există patruzeci de nume desemnând asemenea personaje. Unul din aceste personaje este Gerilă, care este stăpânul frigului şi al gerului şi care este duşman omului. Un alt personaj Usânea. Dacă Gerilă este o forţă personificată a naturii atunci, Usânea este o unealtă personificată. Usânea este stăpânul râului şi al peştilor, o divinitate care dăruieşte oamenilor ape bogate în peşti şi le aduce noroc la pescuit. El nu joacă nici un rol în basm fiind o figură episodică, ce apare uneori în rolul de ajutor năzdrăvan, facilitându-i eroului trecerea peste o apă într-o altă împărăţie. Eroul trece apa pe mustăţile lui. În alte cazuri eroul trece râul pe spinarea unui peşte uriaş. Usânea are un frate care de obicei se numeşte Gorânea, Vertogor sau Gorânici (echivalentul lui românesc este Sfarmă-Piatră). El este spiritul munţilor. El nu joacă un rol bine definit: uneori îl scapă pe erou de urmăritori, alteori joacă rolul falsului erou, ori al fratelui mai mare care îl trădează pe fratele mai mic. El este însă subordonat eroului chiar în cazurile în care joacă rolul impostorului. Eroul de basm este un atotputernic şaman căruia i se supun stăpânul vremii, stăpânul răurilor şi peştilor, al munţilor şi pădurilor. Aşa cum se întâmplă şi cu toate celelalte ajutoare năzdrăvane, Sfarmă-Piatră este întâlnit întâmplător de erou.

Dintre armele arhaice, buzduganul, paloşul, mai puţin sabia, suliţa, arcul sunt cele obişnuite. Astfel, năzdrăvan este buzduganul, căci toţi zmeii din basme au buzdugane. Acestea sunt aruncate cale de un conac şi lovesc în uşă, în masă şi se pun singure în cui (“Prâslea cel voinic şi merele de aur”) sau bat de trei ori în poartă şi se aşază singure în cui (“Spaima zmeilor”). În basmul “Serilă, Murgilă şi Zorilă”, cei trei întâlnesc una din fetele de împărat la o fântână, scoţând apă cu vadra. Puterea zmeului e în buzduganul pe care îl aruncă de la trei mile.

Acesta izbeşte de trei ori în poartă, se bagă în casă, se învârte de trei ori şi se pune în cui. În basmul "George cel viteaz" (P. Ispirescu), Gheorghe îşi fabrică singur, mai întâi, o sabie, care se rupe în două când loveşte într-un singur drug de fier, şi apoi, un buzdugan, care aruncat în slava cerului, căzând în jos, se turteşte.

Dar nu întotdeauna o armă îşi păstrează funcţia originară. Astfel, un fecior de împărat are un paloş, găsit într-o groapă, a cărui proprietate este de împietrit. Cu acest paloş el împietreşte oşti întregi. Feciorul Împăratului Roşu i-l fură, dar îl recapătă printr-un şiretlic ("Balaurul cu douăsprezece capete").

La vânătoare, rolul principal nu revine uneltelor – săgeţi, plase, laţuri, capcane – ci puterii magice, priceperii de a atrage animalele. Dacă animalul era ucis, lucrul nu se datora faptului că arcaşul era îndemânatic sau că săgeata lui era bună, ci faptului că vânătorul cunoştea descântecul care să aducă vânatul în bătaia arcului său, că el avea asupra animalului o putere magică, materializată într-o pungă cu fire de păr şi câte altele. În perioada respectivă, funcţia uneltei este considerată drep un element de importanţă secundară. Puşca este foarte folosită în basm, realizată nu din industria curentă, ci mai ales primită de la Dumnezeu, şi posedând puteri excepţionale. Astfel, lui Urmă-galbină, pe lângă paloş, Dumnezeu şi Sfântul Petru îi dăruiesc o puşcă ("Urmă-galbină şi Pipăruş Pătru") sau fetei-fecior, Împăratul Roşu îi dă o puşcă ce împuşcă la patru mile de loc în pătrat ("Din fată-fecior")(George Călinescu, 1956, p. 131.)

O problemă în basm, unde distanţele între eroi sunt adesea incomensurabile, este comunicarea reciprocă a ştirilor bune sau rele. Instrumentul cel mai la îndemână se dovedeşte mereu năframa sau batista. Busuioc îi dă lui Siminoc o batistă şi cu mesajul că dacă pe aceasta apar trei picături de sânge, atunci înseamnă că el a murit ("Luceafărul de zioa şi luceafărul de noapte"). La fel, Greuceanu şi fratele său îşi dau câte o basma pentru ca fiecare să ştie despre situaţia celuilalt în caz de lupte ("Greuceanu").

Există obiecte cu ajutorul cărora pot fi chemate spiritele. În această categorie de obiecte figurează atât cele de origine organică (părul de cal), cât şi uneltele (măciuca) şi o serie întreagă de alte obiecte (inelul), etc. Aceste cazuri sunt revelatoare în privinţa felului în care erau concepute pe vremuri obiectele, lucrurile şi mai cu seamă uneltele. În ele trăieşte o forţă care constituie o noţiune abstractă. Nici limba, nici gândirea acelei epoci nu dispun de mijloacele

necesare pentru a exprima noţiunea de putere, ceea ce nu împiedică desfăşurarea procesului de abstactizare cu deosebire că noţiunea abstrasă este încorporată într-o fiinţă vie sau este reprezentată de ea. Lucrul acesta este dovedit de firele de păr care cheamă calul. Acestă putere este specifică animalului în întregul său şi tuturor părţilor lui alcătuitoare. În păr se ascunde aceeaşi putere pe care o aflăm în animalul luat în întregul său, cu alte cuvinte calul există în firul de păr, la fel cum întregul animal este prezent în oasele lui. Reprezentarea puterii prin intermediul unei făpturi invizibile constituie un pas înainte către cristalizarea noţiuni de forţă, adică spre dispariţia imagini şi înlocuirea ei prin noţiune. Aşa apar cu valoare de concept inelul şi celelalte obiecte din care poate fi chemat spiritul. Puterea a fost desprinsă de obiectul cu care fusese cuplată inţial şi este atribuită din nou unui obiect, de această dată un obiect oarecare, care nu prezintă sub raport exterior nici unul din indiciile ei.

Toate aceste instrumente ce au efecte magice devin în basm adevărate daruri cu rol malefic sau benefic, în funcţie de utilizarea lor. Prezenţa acestor elemente supranaturale nu îi surprinde pe ascultători. „Basmul a schimbat vechea opoziţie dintre obişnuit şi miraculos cu opoziţia dintre real şi fantastic. Minunile, când nu mai sunt crezute, devin întâmplări fantastice”(Nicolae Manolescu, 1984, p. 145).

7.6. Valoarea educativ- formativă a basmelor

Cu greu ne-am putea imagina o copilărie fără fata moşului cea cuminte, Harap-Alb, Făt-Frumos, Prâslea cel voinic sau Ileana Cosânzeana. Sentimentele şi emoţiile copiilor în curs de încolţire se hrănesc la vârsta copilăriei cu ele pentru a asigura o creştere puternică şi sănătoasă. Viaţa acestor personaje pare la vârsta copilăriei mai reală decât gesturile rigide ale oamenilor; ceea ce ele suferă, doresc sau realizează are mai mult sens decât seriozitatea artificială pe care adulţii încearcă să o confere faptelor cotidiene. Tocmai personajele din basm ar putea să îi înveţe pe copii să descopere comoara de aur din propriul suflet. Prin ele, copiii pot deveni conştienţi, presimţindu-le, de suferinţele vieţii şi de desfăşurarea destinului. Prin ele pot înţelege că fidelitatea înfrumuseţează sufletul, că puritatea este fericirea maximă şi că strălucirea ei cea mai intimă începe să se dezvăluie abia în sărăcie.

Cei ce se ocupă de copii resimt cât de profunde sunt impresiile obţinute din vechile basme pentru dezvoltarea etică, morală, sufletească a copilului. Acestea nu pot fi înlocuite cu nimic altceva. Procesul de educare morală cuprinde două aspecte: formarea conştiinţei morale (literatura pentru copii, mass-media) şi a conduitei morale.

a) Conştiinţa morală cuprinde atât componente intelectuale: reprezentări şi noţiuni (cunoştinţe morale), cât şi componente afective: convingeri, sentimente, atitudini. În procesul instructiv-educativ cerinţele morale sunt asimilate treptat de către copii. Ideală este cristalizarea lor în trăsături pozitive de caracter care să exprime atitudinea copilului faţă de ceilalţi (societate), faţă de natură şi totodată să se transforme în însuşiri morale superioare cum ar fi: atitudinea faţă de colegi, sentimental de dragoste faţă de cei ce muncesc, simţul de răspundere, exigenţa faţă de propria persoană.

b) Conduita morală. Între conştiinţa morală şi conduita morală a şcolarilor sunt relaţii de interdependenţă generate pe de o parte, de problema gândirii şi aspectul ei concret şi, pe de altă parte, de capacitatea de înţelegere. Datorită slabei intuiţii de diferenţiere copiii înţeleg difuz şi nediferenţiat o serie de noţiuni. Uneori noţiunile morale sunt însuşite fragmentar, nesistematic, difuz şi, dacă nu sunt explicate corespunzător, chiar greşit, întâlnindu-se fenomenul diferenţierii parţiale şi al generalizării unilaterale a însuşirilor morale. Numai făcând cunoştinţă cu situaţii noi, cu obiecte şi fenomene care să-i atragă atenţia, copilul va căpăta reprezentări clare despre bine şi rău, cinste-necinste, adevăr-minciună. După ce copiii vor asculta şi înţelege mesajul poveştii ,,Capra cu trei iezi", de exemplu, ei fac distincţie între forţele răului şi ale binelui, iar povestindu-li-se ,,Fata babei şi fata moşneagului", ei vor cunoaşte ce înseamnă cinstea-necinstea, munca-lenevia sau în povestirea ,,Puiul" de Al. Brătescu-Voineşti despre disciplină, ascultare şi neascultare sau ignorarea sfaturilor celor maturi.

Basmele dispun de un nesecat izvor de exemple pe care le putem oferi copiilor în anii de formare. Fiind presărate şi cu o gamă variată de proverbe şi zicători, basmele contribuie activ la delimitarea trăsăturilor negative de voinţă şi caracter: încăpăţinare, laşitate, lenea, lăcomia, minciuna, necinstea etc. Tot basmele constituie o sursă inepuizabilă de exemple frumoase de comportare oglindite în mici antiteze între eroi, ne oferă consecinţele ascultării sau neascultării, vredniciei sau lenei, adevărului sau minciunii, ne prezintă trăsături pozitive ale unor eroi: vitejia,

curajul, prietenia, sinceritatea, stăpânirea de sine, dar şi trăsăturile nedemne şi condamnabile ale altor eroi: viclenia, zgârcenia, lăcomia, îngâmfarea ş.a.

Corespunzând setei nepotolite de cunoaştere a copilului aflat la vârsta ,,de-ce-urilor", basmele sunt uşor asimilate de aceştia. Dacă avem în vedere spiritul de imitaţie al copilului, capacitatea slabă de selecţie şi discernământ a modelelor pe care le imită, înţelegem necesitatea de a selecta aspectele comportamentale oferite de literatură, de a găsi forme în care să le oferim şi posibilitatea de a le analiza. Copilul de grădiniţă apreciază că o faptă este bună sau rea, dreaptă sau nedreaptă, cinstită sau necinstită, după experienţa pe care o are, după cum l-au învăţat s-o aprecieze cei implicaţi direct în educarea lui.

Conţinutul poveştilor şi basmelor îl transpune într-o lume mirifică, îi cultivă fantezia, visarea. Literatura în general, dar mai cu seamă literatura artistică concepută ca adevărata artă a cuvântului, cu un limbaj şi o construcţie proprie, de a crea un univers, o experienţă paralelă cu lumea dată a realităţii şi indirect, o reflectare a acesteia reprezintă filonul din care-şi trag sursele atâtea experienţe pe care altfel copilul nu le-ar cunoaşte.

Ch. Perrault, vorbind despre rolul educativ al povestirilor şi basmelor create pentru copii arată cum normele morale simple de bine şi de rău sunt însuşite cu uşurinţă de copii, prin exemplul oferit de basme şi poveşti. ,,Oricât de simple şi de uşoare ar părea aceste povestiri, ele nasc, fără îndoială, printre copii dorinţa de a fi asemănători cu cei buni care ajung fericiţi şi, în acelaşi timp, se naşte în sufletele lor teama faţă de nenorocirile ce li s-ar putea întâmpla dacă i-ar urma pe cei răi. Este de necrezut cu câtă sete privesc aceste inimi pure şi încă necoapte morala ascunsă în haina basmului… îi vezi trişti şi disperaţi atâta vreme cât eroul sau eroina povestirii sunt în impas şi îndură suferinţe, apoi strigă de bucurie când vine întorsătura fericită şi personajele iubite sunt salvate."(Ilie Stanciu, 1968, p. 44.).

Lumea basmelor oferită copiilor are o complexitate de personaje şi teme faţă de care copilul îşi arată simpatia sau antipatia, de unde îşi recrutează modele etice sau faţă de care îşi manifestă repulsia, dezacordul. ,,Imaginarul pornit din această bucurie de „a face ca", de a trăi o existenţă care nu e a ta, contribuie la treptata dezvoltare a egocentrismului infantil. El îi ajută pe copil să-şi descentreze viziunea, să se pună în locul altuia, să se închipuie un alt eu, să

realizeze perspectiva dualistă de care are nevoie comunicarea interumană."(Bianca Bratu, 1977, p. 15.)

,,Imaginarul capătă astfel - arată B. Bratu - ponderea unui univers al ctitoriilor morale, inteligibile pentru copilul ce se regăseşte într-o lume în care virtuţiile sunt răsplătite, iar ticăloşiile pedepsite. El trăieşte imaginar acte asemenea eroilor săi preferaţi simţindu-se viteaz, deşi se ştie mic şi fricos, încearcă să devină mai curajos"(B. Bratu, 1977, p.30.). Rezultă că receptarea fenomenului literar de către copiii de vârstă preşcolară este nu numai posibilă, dar şi indicată privind traiectoria afectivă pe care o înscrie. Reflecţiile mesajului etic al literaturii asupra comportamentului infantil sunt benefice, influenţând conştiinţa morală.

În abordarea basmelor ca mijloc de educare a copiilor, în prin plan nu se urmăreşte aglomerarea memoriei cu povestiri şi basme, ci mai cu seamă dezbaterea mesajului lor etic. Basmele îşi găsesc un mare auditoriu în rândurile preşcolarilor tocmai pentru că apelează la afectivitatea lor. De multe ori copiii se dovedesc cei mai docili ascultători de literatură. Candoarea vârstei le facilitează transpunerea în lumea poveştilor. Ei nu suferă pentru eroul din basm, ci se confruntă direct cu el.

Valoarea educativ- formativă a literaturii pentru copii şi, implicit a basmelor, constă în calitatea de a stimula şi dezvolta personalitatea copilului în mod complex (Parsela Vrabie, Voloarea instructiv-formativă a literaturii pentru copii, în ,,Revista Învăţământului Preşcolar" nr. 1/2, 1995, p.234).

a) În plan intelectual – educarea diferitelor procese şi însuşiri psihice ale copilului mic (senzaţiile şi mai ales percepţiile şi reprezentările copiilor se îmbogăţesc). Formarea unor reprezentări clare despre obiectele şi fenomenele lumii înconjurătoare contribuie la îmbogăţirea cunoştinţelor copiilor, dar, şi la o dezvoltare a memoriei şi a gândirii lor; exersând astfel memoria, funcţiile ei (întipărire, păstrare şi actualizare) se perfecţionează treptat. Copilul este pus în situaţia de a face analiză, sinteză, comparaţie, generalizare, abstractizare şi în felul acesta se cultivă o gândire logică, productivă, creatoare.

b) În plan afectiv – basmul ca artă a cuvântului are menirea de a sensibiliza ascultătorii şi cititorii. În sufletul lor se nasc sentimente şi atitudini, se trăiesc emoţii şi trăiri complexe. Dacă educatorul ştie să vitalizeze prin povestire sau prin vizualizarea basmelor în teatrul de

marionete stări sufleteşti variate, de la cele luminoase la cele care determină emoţii profunde, de la cele tensionate la cele care relaxează, atunci se densifică, în sufletele celui care ascultă, sentimente foarte variate; este un mijloc important pentru a îndruma spre putere de concentrare copiii care zburdă de la o impresie la alta. O relaţie corectă cu personajele basmelor se obţine abia atunci când copilul cere mereu din nou repovestirea aceloraşi întâmplări, după cum cei mici de tot nu se satură să se joace de-a basmul cu Scufiţa Roşie. Asemenea personaje pot deveni adeseori însoţitori în viaţă, la fel cu păpuşa pe care mica fetiţă o îngrijeşte şi o fardează; cu toate acestea ea o înzestrează – din puterea propriei fantezii – cu tot ceea ce împrumută de la o realitate mai înaltă. În fond, dacă cel care povesteşte mai este legat cu suficientă putere de sfera adevărului basmului, copilul nu se îndoieşte de adevărul interior al celor ce i se spun sau de existenţa eroilor şi eroinelor basmelor. Întrucât în prezent multe mame sau educatoare/învățătoare care povestesc nu mai sunt în stare să trezească acea vieţuire intuitivă a adevărului faţă de întâmplările în imagini, copiii zilelor noastre încep foarte devreme să adopte o atitudine sceptică faţă de basme.

Înainte de orice, pentru a dezvoltare sănătoasă a sufletului, este de mare importanţă să se opună lumii mecanismelor în care copilul creşte mult prea devreme prin obişnuirea cu lumea tehnică şi cu jucăriile devenite, din păcate, tot mai abstracte – maşinale, o intuiţie însufleţită a naturii. Căci forţele mai delicate sufleteşti vieţuiesc de fapt un şoc la întâlnirea cu activităţile fantomatice ale unei lume lipsite de suflet; în faţa acestora ele se retrag intimidate. Însufleţirea existenţei poate fi însă obţinută atunci când obişnuim copilul pe căi pline de fantezie cu mişcarea şi acţionarea spiritelor din natură: cu omuleţii sârguincioşi ai rădăcinilor din interiorul Pământului, cu nimfele tainice ale izvoarelor şi lacurilor din interiorul Pamântului, cu nimfele tainice ale izvoarelor şi lacurilor, cu spiritele delicate ale luminii şi florilor, fără de activitatea cărora lumea ar fi lipsită de culoare şi miros.

c) În plan temperamental şi caractereologic – basmul ajută şi stimulează prefigurarea multor trăsături distincte ale voinţei şi caracterului. Vârsta preşcolară este o perioadă favorabilă educării voinţei şi a trăsăturilor de caracter, deoarece, acum, datorită receptivităţii copilului, spiritul de imitaţie este mai accentuat şi are posibilităţi mari de înregistrare şi asimilare.

Scopul învăţării în grădiniţă este dezvăluirea, înţelegerea, fixarea şi reproducerea unui volum din ce în ce mai mare de cunoştinţe. La începutul perioadei, deşi gândirea logică face progrese, se constată totuşi o dificultate în ierarhizarea episoadelor unor povestiri, copilul fiind tentat de a povesti, fără să facă deosebire între părţile esenţiale şi cele secundare. Abia mai târziu copiii dovedesc că au ajuns să înţeleagă mai bine semnificaţia operei, deosebesc esenţialul de secundar, stiu să ierarhizeze mai bine episoadele unei povestiri.(Ilie Stanciu, 1968, p. 10.).

Sfera literaturii pentru copii cuprinde toate operele literare potrivite lor, indiferent dacă au fost sau nu scrise pentru ei. Basmul, cu mijloacele lui specifice, a căutat să răspundă setei de cunoaştere a copilului. Unii teoreticeni au propus o limitare a tematicii prin excluderea unor aspecte tragice ale vieţii. Din această cauză s-au scris mai multe povestiri nesincere, anoste, care plictiseau foarte mult copiii. ,,Nu trebuie să minţim, ci trebuie să arătăm copilului viaţa, aşa cum e …” (George Coşbuc, 1896, p. 6) susţinea George Coşbuc, vorbind despre cărţile scrise pentru cei mici. Orice aspect al realităţii poate fi dezvăluit copilului, dar nu prin ceea ce este morbid şi inuman, ci prin aceea ce insuflă încrederea în om şi în virtuţile acestuia. În utilizarea basmelor nu este necesară o limitare a tematicii, ci un fel anumit de a o prezenta, astfel încât umanul să domine.

În prezent se aduc de pe poziţii pedagogice obiecţii împotriva basmelor populare, obiecţii care îşi au originea într-o concepţie afectiv îngustă despre ceea ce ar putea acţiona în sens moral sau imoral. Un anumit rol îl joacă şi obiecţia că prin basme copilul ar afla prea multe grozăvii, mai ales din felul cum este descrisă în mod drastic pedepsirea răului. Această prudenţă temătoare se bazează pe o neînţelegere a extraordinarei expuneri imaginative a legităţilor spirituale care este cuprinsă în basme.

În cuprinsul existenţei lumilor acţionează o justiţie activă, neînduplecată, care ar trebui simţită deja de către copil; ea îi apare însă plină de sens doar atunci când persoana care îi prezintă basmul ştie să descrie cu acea mare seriozitate care este proprie mersului lumilor şi nu contravine în nici un fel binelui şi harului care se revelează din plin în lumea basmului. Aceste revelaţii apar fie sub forma zânelor bune şi a altor fiinţe ajutătoare în viaţă, fie prin felul în care eroii şi eroinele basmului îşi găsesc în final atingerea scopului lor prin suferinţe şi situaţii

încâlcite, sau cum dorurile cele mai profunde ale inimii umane îşi găsesc împlinirea. Copiii cărora li se ascunde întotdeauna o parte a realităţii, acea parte întunecată şi îndoielnică, devin mai târziu oameni predispuşi la iluzii.

Adeseori se obiectează basmelor faptul că vrăjitoarele şi vrăjitorii ar umple simţămintele copiilor cu teamă. Cauza acestui fapt se află în general însă în dispoziţia sufletească a celor care povestesc basmele, a educatorilor, părinţilor, bunicilor. Trebuie expus în mod convingător tocmai triumful asupra forţelor întunecate: victoria binelui care se foloseşte de cei cucernici, fideli şi puri.

Stilul epic este genul preferat de copii. Ei sunt atraşi de faptele pe care i le narează basmul. Copilul este atras de acest stil datorită curiozităţii aflării faptelor. Sensibilitatea lor artistică, se formează treptat şi devine accesibil şi pentru alte modalităţi artistice. Textul literar este cel mai fertil mijloc de educare a limbajului, de la formarea deprinderilor de rostire corectă, fonetică, la stăpânirea unui vocobular bogat şi la exprimare corectă.

Copilul îşi exprimă gândurile sale cu multă uşurinţă, însă pus în situaţia să repete o poezie sau să povestească o scenă dintr-o poveste, povestire sau basm, el întâmpimă greutăţi în a exprima gândurile şi sentimentele altora. Pe măsură ce capătă experienţă de viaţă, creşte nivelul reprezentărilor despre obiectele şi fenomenele lumii înconjurătoare, când el ajunge la un anumit grad de dezvoltare şi maturizare a structurilor şi însuşirilor psihice această greutate de a se exprima dispare treptat.

Basmul şi dezvoltarea armonioasă a copiilor

Comunicarea orală este o metodă cardinală în dezvoltarea personalităţii preşcolarilor. Limbajul îi conferă copilului preşcolar autonomie şi posibilitatea de a se mişca cu uşurinţa în mediul înconjurător. Dobândind încă de la vârsta preşcolară capacitatea de a comunica cu cei din jur, de a-şi exprima în mod inteligibil gândurile, ideile, impresiile, copilul îşi formează o bază pentru activitatea şcolara şi pentru viaţa socială de mai târziu.

În procesul instructiv-educativ limbajul reprezintă un mijloc de comunicare, dar şi un mijloc de cunoaştere, deoarece prin intermediul lui se transmit cunoştinte şi se lărgeşte orizontul copiilor cu noi reprezentări.

Cu cât îşi însuşeşte mai bine vorbirea, cu atât copilul poate fi educat mai usor. Prin intermediul cuvantului educarea lui intelectuala devine posibila. Utilizând limbajul, copilul poate să gândească, să analizeze, să compare, să clasifice şi să concluzioneze asupra unor probleme ce se cer rezolvate. Astfel îşi dezvoltă gândirea, vocabularul şi modul de exprimare. Cunoscând direct şi indirect realitatea înconjurătoare, munca părinţilor şi grija lor pentru ei, dragostea cu care sunt înconjuraţi, se educă la copii anumite trăsături morale. Lumea minunata a basmelor şi povestilor, rimele şi expresiile ritmate din acestea îi ajută pe copii să deosebească faptele bune de cele rele, sa îşi îmbogăţească vocabularul, dar şi să-şi formeze o conduită morală şi estetica. Copiii reţin cu uşurinţă expresiile care le-au plăcut şi i-au impresionat şi încep să le folosească în vorbirea curentă.

În contextul dezvoltării vorbirii preşcolarilor și școlarilor mici, literatura pentru copii are deci un rol deosebit de important. Dar pentru a se manifesta liber, copilul trebuie să dispună de un volum de cunoştinţe, să stăpânească instrumentele gândirii , să aibă o comportare adecvată, să aibă simţul datoriei şi al răspunderii faţă de sine şi faţă de alţii. De exemplu, un copil nu va putea să povestească dacă nu are nişte reprezentări clare şi nu stăpâneşte schema unei povestiri: începutul, desfăşurarea întâmplărilor într-o anumită succesiune, încheierea. Fiecare activitate din grădiniţă îşi are partea ei de contribuţie la dezvoltarea vorbirii copilului.

Lumea basmului îi dezvoltă copilului capacitatea de a-şi construi şi verbaliza trăirile, proiecţiile. În călătoriile imaginare copilul se simte fericit, participând afectiv şi însoţind protagoniştii basmelor în tărâmuri fictive. Este necesar să oferim copiilor unele exemple de viaţă în mod indirect, prin intermediul basmului, decât un învăţ, o povaţă fără suport intuitiv. Copilul aflat la vârsta întrebărilor este satisfăcut cu ajutorul imaginarului din basme şi poveşti dândui-se posibilitatea de a-şi da seama că e înconjurat de răspunsuri posibile, imaginarul îi dă posibilitatea să trăiască momente asemănătoare eroilor îndrăgiţi, copilul îşi construieşte singur canoane, asemeni eroilor din basme, îşi creează obligaţii la care nici adulţii nu gândesc. Lumea

basmului oferă micilor ascultători o complexitate de personaje şi teme de unde copilul îşi va alege modele etice.

Basmele, prin varietatea de personaje pe care o conţin, prin mirificul peisajelor descrise, prin diversele situaţii în care sunt puşi protagoniştii, prin obiectele miraculoase, teleporteaza copilul într-o lume plină de culoare, de fantezie, de visare. Aici el poate distruge porţile rigide ale realităţii şi poate pătrunde într-o lume ideală, nemarginită, în care totul este posibil. Fie ca îi citesc parinţii un basm, fie ca il aude la grădiniţă, emoţiile trăite de copil sunt speciale. El se simte protagonist al basmului, trăieşte emoţiile personajelor, râde sau plânge alături de acesta. Şi fără să îşi dea seama, fiecare copil este un Făt-Frumos sau o Ileană Cosânzeană în devenire, căci fiecare parcurge etape de iniţiere, luptă cu zmeii, traversează realitatea în scopul trecerii de la imaturitate şi naivitate, la statutul de adult responsabil, raţional.

În gradiniță și la clasele primare, basmele au un rol foarte important. Copilul, prin inocenţa sa se implică total în acţiunea basmului, se dezvoltă afectiv, creşte alături de eroi. Face eforturi în a căuta şi a găsi o soluţie de rezolvare a conflictelor prin care trec personajele, asociază fapte cu idei, asociază personajelor calitatea de prieten sau duşman. Mereu caută răspunsuri, mereu este preocupat de soarta eroului, mereu simte nevoia să intervină, să-l ajute pe Făt-Frumos. Pe lângă partea aceasta, afectivă, basmele aduc un foarte mare aport tuturor proceselor psihice (gândirea, memoria, imaginaţia şi atenţia), a limbajului sub toate aspectele sale, la educaţia morală şi estetică a copiilor.

Ascultând basmele citite de educatoare/învățătoare sau de părinţi, copiii fac anumite asocieri, comparaţii, deosebiri, şi îşi fac apariţia mai apoi judecăţile personale asupra faptelor (sunt de acord sau dezaprobă atitudinea personajelor). Dacă la început copilul manifestă curiozitate faţă de ce va urma, pe parcurs, în urma participării fictive a copilului la desfăşurarea basmului, el trece la o fază de meditaţie în care analizează situaţiile şi în cele din urma ia atitudine, judecă personajele după faptele lor şi îşi manifestă acordul sau dezacordul faţă de aceste aspecte. Datorită stereotipiei basmelor, copilul întâlneşte personaje şi situaţii asemănătoare şi astfel îşi formează idei etice generale, care devin cu timpul principii personale respectate cu stricteţe în viaţa de viitor adult. Astfel putem să ne dăm seama de importanţa formativă a basmelor în viaţa copilului.

Din perspectivă formativă, conţinutul basmului şi mai ales eroii săi imprimă copiilor împlinirea imitativă. La o anumită vârstă basmul ajută la formarea gustului estetic şi dezvoltarea limbajului copiilor. Spre sfârşitul copilăriei îşi dau seama că nu există nici balaur, nici zmei, nici Făt-Frumos şi recunosc situaţiile şi personajele din basm ca pe o convenţie, deci se produce în percepţia lor un proces de „demitizare" a lumii încorporate în basmele pe care le părăsesc pentru alte lecturi. În grădiniţă, basmele şi poveştile reprezintă suportul principal al formării caracterelor. Nu este lipsită de importanţă nici informaţia despre lumea de altădată pe care o transmit basmele şi poveştile. Acestea constituie de multe ori un mijloc plăcut de însuşire a cunoştinţelor despre natură şi om şi un procedeu eficient de îmbogăţire a limbajului preşcolarilor. Poveştile reprezintă un instrument important în educarea estetică, frumosul din literatură contribuind la dezvoltarea gustului estetic al copiilor, în general.

La grădiniță, spre exemplu, în cadrul temei ***Cine sunt/suntem?,*** din basme precum „Fata moşului cea cuminte" (P. Ispirescu) şi „Făt-Frumos cu părul de aur", copiii pot obţine informaţii despre hainele de epocă, putând desfăşura la sectorul „Ştiinţă" jocul *„Un cufăr de mistere"*. Iată câteva exemple: fata moşului capătă de la Sfânta Vineri, într-o cutie mică şi necioplită pe care şi-o alege singură, mărgăritare, pietre nestemate, mărgele, numai fluturi de aur şi catrenţe de mătase". Frecvent se vorbeşte de hainele şi armele împăratului din tinereţe, fără detalii (P. Ispirescu, „Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţa fără de moarte"). Zeiţa care face nuntă cu Ion Buzdugan se îmbracă însă cu nişte haine „numai de aur" (Fundescu, „Ion Buzdugan"). Petru Cenuşă vine pe rând înveşmântat cu haine de aramă ca para focului, de argint, de aur, în vreme ce craii şi prinţii sunt îmbrăcaţi „numai în fir de mătasă". Deşi simţul somptuozităţii nu se poate tăgădui, atenţia naratorului cade asupra materialelor rare şi scumpe, metale (aramă, argint, aur), pietre preţioase. Un împărat, un zmeu, o zână sunt recunoscuţi prin bogăţia metalică şi lapidară neînchipuită. E drept că amănuntele vestimentare se dau foarte puţin în basme, dar totuşi aceastea există şi pot constitui punctul de plecare pentru numeroase discuţii copil – părinte sau copil – educator.

În cadrul temei ***Când, cum şi de ce se întâmplă?,*** poveşti şi basme precum ,,Prâslea cel voinic şi merele de aur", ,,Greuceanu", ,,Aleodor-împărat", ,,Lupul cel năzdrăvan şi Făt-Frumos"pot oferi copiilor date despre viaţa păsărilor (vultur, corb, împărăţia păsărilor) şi

animalelor (împărăţia peştilor, a broaştelor, a racilor; ţara şoarecilor, a şobolanilor, a râmelor; împărăţia fiarelor pădurilor cu urşi, vulpi, lupi; alte vieţuitoare: leul, porcul, cerbul, porumbelul, raţă, tăune, ţânţar etc.) şi despre diferitele medii de viaţă.

Basmele şi poveştile au un rol important în dezvoltarea limbajului sub aspect gramatical, fonetic şi lexical. Ascultând poveşti, copiii descoperă expresii şi cuvinte noi, pe care şi le însuşesc. Pronunţă, deasemenea, sunete, utilizează vorbirea dialogată, povestesc şi repovestesc. Plecând de la poveşti, educatoarele/învățătoarele desfăşoară o serie de jocuri exerciţiu cu scopul pronunţării corecte a sunetelor, pentru exersarea vorbirii dialogate sau pentru dezvoltarea unei exprimări orale corecte. Jocurile *Oglinda fermecată, Căsuţa poveştilor* sau *În lumea poveştilor* verifică însuşirea corectă conţinutului unor poveşti, dar oferă şi prilejul vorbirii dialogate, posibilitatea de-a formula propoziţii corecte gramatical, utilizarea sinonimiei, antonimiei, omonimiei, etc.

Domeniul *Om şi Societate* (DOS), are ca obiective de referinţă cunoaşterea şi respectarea de către copii a normelor necesare integrării în viaţa socială, respectarea regulilor de securitate personală, manifestarea unor relaţii de prietenie, toleranţă, armonie cu colegii, adaptarea comportamentului propriu la cerinţele grupului în care trăieşte, descrierea şi identificarea elementelor locale specifice ţării noastre şi a zonei în care locuiesc.

Basmele şi poveştile au un rol important în formarea viitorilor „oameni mari". Ascultând poveşti preşcolarii cunosc şi îşi însuşesc noţiuni, convingeri şi sentimente morale, se raportează la personajele pozitive şi dezaprobă comportamente negative. Astfel, pentru ca preşcolarii să înţeleagă ce înseamnă bunătatea, prietenia, hărnicia şi pentru a înlătura răutatea, duşmănia, lenea, le putem povesti basme precum ,,Fata babei şi fata moşneagului" de I. Creangă, ,,Sarea în bucate" de P. Ispirescu. Peripeţiile personajelor, răutatea celor negative, bunătatea celor principale îi înduioşează pe copii şi îi conving că este bine să urmeze exemplul celor bune. Finalul moralizator contribuie în mare măsură la alegerea exemplului pozitiv. Basme precum ,,Ionică mincinosul", ,,Ileana Cosânzeana" ne învaţă ce este sinceritatea şi îi determină pe copii să spună adevărul şi să urască minciuna. Neascultarea părinţilor, încăpăţinarea şi consecinţele acestora sunt reliefate de poveşti precum ,,Capra cu trei iezi" de I.Creangă, ,,Scufiţa Roşie" de Charles Perrault , ,,Povestea măgăruşului încăpăţinat". Păţaniile personajelor îi conving pe copii

că trebuie să asculte sfatul părinţilor, că nu este bună încăpăţânarea şi trebuie să se adapteze la regulile impuse de societate. Educarea dragostei faţă de muncă este posibilă şi prin prezentarea unor poveşti precum ,,Povestea unui om leneş”, ,,Banul muncit” sau „Ionică mincinosul”, din cuprinsul cărora preşcolarii pot înţelege importanţa şi utilitatea muncii în viaţa oamenilor.

Lumea copilăriei este o lume de poveste lungă şi frumoasă. Ioan Slavici, subliniind importanţa poveştilor, preciza: ,,povestea a fost fondul plăcerilor mele din copilărie - poveştile erau darurile ce mi se prezentau pentru purtarea cea bună”. De asemenea, G. Călinescu afirma în “Estetica basmului”: “ Basmul este un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc.”(Călinescu, G, 1977, p. 9), în încercarea de a sublinia capacitatea naraţiunilor fantastice populare de a cumula informaţii şi sensuri diverse.

Este astfel vizată întreaga lor personalitate, procesele psihice sunt antrenate în diverse activităţi. Copilul compară, stabileşte relaţii, îşi îmbogăţeşte vocabularul prin însuşirea unor cuvinte noi; prelucrează informaţii şi face distincţie între bine şi rău, între adevar şi minciună, între frumos şi urât. Pe lângă toare acestea copilul se află într-o continuă formare morală, întrucât ajunge sa distingă binele de rău, să dispreţuiască trasături de caracter ca lăcomia, ura, zgârcenia, laşitatea şi să admire trăsături ca bunătatea, modestia, hărnicia, dragostea, curajul. El observă şi imită, aceastǎ vârstă a preşcolarităţii, bazându-se pe o profundă activitate imitativă din partea copilului. Valoarea instructiv-educativă a basmului constă, aşadar, în calitatea de a stimula şi dezvolta personalitatea copilului în mod complex: în plan intelectual, în plan afectiv, în plan moral şi comportamental.

Poveştile şi basmele au o deosebită valoare etică. Ele contribuie la formare conştiinţei morale, a unor trăsături pozitive de voinţă şi caracter. Charles Perrault, vorbind despre rolul educativ al basmelor pe care le-a creat cu atâta maiestrie, arată că haina plină de vrajă, de mistere şi de farmec a basmului ajută pe cei mici să-şi însuşească treptat noţiunea de bine şi de rău. Citām: „Oricât de simple şi de uşoare ar părea aceste poveşti, ele nasc, fără îndoială, printre copii dorinţa de a fi asemănători cu cei buni, care ajung, fericiţi, şi în acelaşi timp se naşte în sufletul lor teama faţa de nenorocirile ce li s-ar putea întâmpla dacă i-ar urma pe cei răi... Este de necrezut cu câtă sete primesc aceste inimi pure şi încă necoapte morala ascunsă în haina basmului... îi vedeţi trişti şi disperaţi atâta vreme cât eroul sau eroina poveştii sunt în

impasm şi îndură suferinţe, apoi strigă de bucurie când vine întorsătura fericită şi personajele iubite sunt salvate; la fel după ce suportă cu nerăbdare timpul cât le merge bine personajelor hâde, se simt fericiţi când le vad pedepsite după cum merită”(Stancu Ilie, 1958, p. 43-44)

Într-adevăr, oricât de simple ar fi, poveştile şi basmele pe care le adresăm copiilor, prin continutul lor sunt pline de învăţăminte. Ele scot în evidenţă calităţile eroilor pozitivi (fie ele animale personificate sau oameni) şi influenţează pe această cale formarea personalităţii copiilor, purtarea şi atitudinea lor în diverse situaţii.

Multiple sunt aspectele de viaţă şi de comportare a personajelor pe care ni le oferă basmele şi poveştile din care micii ascultători învaţă să deosebească binele de rău, îşi găsesc în eroii pozitivi modele pentru propria lor comportare în viaţă şi iau atitudine faţă de faptele şi eroii negativi.

Din poveşti ca: „În ţara copiilor cu dinţi cariaţi” sau „Ce a uitat Fănică să ne spună” copii desprind cu uşurinţă necesitatea unor bune deprinderi igienice şi de comportare civilizată formând-şi astfel convingerea că trebuie să le respecte. De asemenea, copii pot fi convinşi de necesitatea de a asculta sfaturile celor mari cunoscând consecinţele neascultării aşa cum reiese din poveştile „Mălina şi ursuleţii”,”Scufiţa roşie”, „Cocoşel creastă de aur” etc ; pot sa-şi însuşească dezaprobarea pentru necinste, viclenie, lăcomie, zgârcenie, minciună înfăţişate în : „Ciripil cel lacom”, „Răţuşca cea urâtă”, „Ursul păcălit de vulpe”, „Punguţa cu doi bani”.

Prin intermediul altor poveşti cum sunt „Mănuşa”, „Căciuliţa roşie şi căciuliţa albastră”, „Iepurele şi ariciul”, „Ridichea uriaşă” copii au prilejul să aprecize frumuseţea prieteniei, a ajutorului reciproc.

Dragostea nemărginită şi grija părinţilor faţă de copii, bunătatea şi sacrificiul lor, ajutorul şi dragostea între frate şi soră, bine subliniate în poveştile „Nuieluşa de alun”, „Inima mamei”, „Lebedele”, „Norişor”, „Scoruşul” sensibilizează sufletul copiilor şi-i fac să trăiască mai intens aceste sentimente. Şi alte trăsături morale ca: modestia şi hărnicia, necesitatea de a muncii, dragostea de muncă (ce pot fi sesizate din poveştile: „Cei trei purceluşi”, „Fata babei şi fata moşului”, „Fierarul năzdrăvan”, „Cenuşăreasa”) înfăţişate prin eroii şi faptele din poveşti, fac pe copii să trăiască emoţii puternice, să gândească şi să ajungă la concluzii practice privind propria lor comportare.

7.7. *Făt-Frumos din lacrimă* de Mihai Eminescu

Între creaţia eminesciană şi literatura populară există o legătură organică de adâncime, întemeiată pe afinitatea structurală personală peste care s-a suprapus perspectiva estetică a curentului literar pe care îl ilustrează: romantismul. Valorificând marile teme şi motive populare, Mihai Eminescu se înscrie în tradiţia grandioşilor poeţi romantici care se întorc la izvoarele naturale ale literaturii. Pentru el, creaţia populară a însemnat un limbaj paradiziac care aparţine unui timp mitologic imemorial. *Poetul naţional* – cum l-a numit G. Călinescu în *Istoria* sa - a cunoscut folclorul românesc devreme, din timpul copilăriei şi adolescenţei petrecute în mediul ţărănesc de la Ipoteşti. Preocupat apoi, în tinereţe, de modul autentic de gândire şi simţire populară, a cules numeroase creaţii folclorice (doine, balade, basme, cântece, blesteme, bocete, proverbe, zicători şi cimilituri/ghicitori, cântece de lume) în drumurile sale prin ţară (ca însoţitor al trupelor de teatru) şi străinătate. S-au păstrat de la el mai multe caiete manuscrise, cuprinzând literatură folclorică în versuri sau proză, din care se va nutri întreaga sa creaţie. Prima culegere de *Literatură populară* din opera lui Eminescu apare la peste un deceniu de la moarte, în 1902, prefaţată de criticul şi istoricul literar Ilarie Chendi. Dar întreaga sa creaţie de acest gen este cuprinsă în volumul al şaselea din 1963 (cu acelaşi titlu: *Literatura populară*) al *ediţiei integrale* în 16/18 volume realizată sub egida Academiei Române.

Asemenea prietenilor săi din cvartetul marilor clasici atraşi de Titu Maiorescu la *Junimea*, Ion Creangă (*Povestea lui Harap-Alb, Fata babei şi fata moşneagului, Povestea porcului, Punguţa cu doi bani* ş.a.) şi Ioan Slavici (*Zâna zorilor, Doi feţi cu stea în frunte, Spaima zmeilor, Limir împărat* etc.), Mihai Eminescu a scris sau a prelucrat (a repovestit) o serie de basme în versuri sau proză. Dintre basmele versificate de Eminescu, devenind astfel poeme originale de inspiraţie folclorică, cele mai importante sunt: *Călin Nebunul, Miron şi frumoasa fără corp* şi *Fata în grădina de aur*. Poemul-basm din urmă constituie prima variantă a capodoperei sale, *Luceafărul*. În seria basmelor în proză prelucrate de poet se în cadrează: *Făt-frumos din lacrimă* (astfel transcris în manuscris), *Călin-Nebunul, Frumoasa lumii, Borta vântului, Finul lui Dumnezeu* şi *Vasilie-finul-lui-Dumnezeu*. Basmul *Făt-Frumos din lacrimă* l-ar fi auzit –după unele surse istorico-literare – de la prietenul Ioan Slavici în 1869, pe când era

student la Facultatea de Filozofie a Universităţii din Viena. Scris, aşadar, la Viena şi prelucrat de poet, va fi trimis la *Convorbiri literare*, revista societăţii culturale *Junimea* din Iaşi, unde apare în două numere consecutive, nr. 17-18, din 1 şi 15 noiembrie 1970. Ceea ce reprezintă debutul său în proză în paginile revistei junimiste, după ce debutase cu câteva luni în urmă ca poet, cu poemul *Venere şi Madonă* (în 15 aprilie 1870).

În mitologia populară românească există două personaje exemplare de basm care se întâlnesc în diferite variante: eroul masculin denumit *Făt-Frumos* şi personajul feminin de excepţie, numit *Ileana Sânziana* (sau Cosânzeana; la Petre Ispirescu: *Cosâmzeana*). Nu întâmplător, în textul basmului eminescian, mireasa eroului se cheamă Ileana. Făt-Frumos din mithosul autohton este, în fond, echivalentul lui Hercule (Herakles) din mitologia greacă. El reprezintă *Omul* înzestrat cu puteri ieşite din comun, de o deosebită frumuseţe atât fizică cât şi sufletească. Eminescu păstrează în basmul său această conformaţie tipologică şi funcţia lui de exponent al binelui uman. Conform structurii speciei, şi *Făt-Frumos din lacrimă* se fundamentează pe înfruntarea dintre Bine şi Rău (specifică basmului în general)), în urma căreia învinge eroul care ilustrează binele şi frumosul. Renunţă, în schimb, la formula de introducere tradiţională a povestitorului popular („A fost odată ca niciodată; că de n-ar fi nu s-ar povesti") şi fixează direct *timpul de poveste* al acţiunii, un timp străvechi, de atmosferă biblică,: „În vremea veche, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decât germenii viitorului, pe când Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pământului, - în vremea veche trăia un împărat întunecat şi gânditor ca miază-noaptea şi avea o împărăteasă tânără şi zâmbitoare ca miezul luminos al zilei". Basmul eminescian face parte din categoria *basmelor fantastice* în care predomină elementele supranaturale şi se povestesc fapte eroice în urma cărora Binele învinge Răul.

Atmosfera din împărăţia care constituie locul de naştere şi de plecare a eroului în lume era dominată de tristeţea apăsătoare din cauza lipsei urmaşilor şi a nevoii de împlinire familială prin maternitate / paternitate. În absenţa împăratului plecat în războiul (ce se prelungindu-se peste cincizeci de ani) împotriva împăratului vecin, care după moarte „lăsase de moştenire fiilor şi nepoţilor ura şi vrajba de sânge", tânăra împărăteasă se roagă să nască la icoana Maicii Domnului – *Maica durerilor*, cum o denumeşte metaforic poetul. Astfel se va produce naşterea

miraculoasă, pe cale divină, a pruncului numit de mamă Făt-Frumos din lacrimă: „Înduplecată de rugăciunile împărătesei îngenunchiate, pleoapele icoanei reci se umeziră şi o lacrimă curse din ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu. Împărăteasa se ridică în toată măreţia ei statuară, atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece şi o supse în adâncul sufletului său. Din momentul acela ea purcese însărcinată”.

După tiparul basmelor de comprimare a timpului, Făt-Frumos „creştea într-o lună cât alţii într-un an” şi când ajunge destul de mare ca să-şi poată dovedi vitejia hotărăşte să lupte singur cu oştile împăratului duşman. În mod semnificativ, el este înfăţişat înaintea plecării ca un *păstor împărat* (cum îl denumeşte povestitorul), îmbrăcat în vestminte populare. Purta cămaşă de borangic „ţesută în lacrimile mamei sale”, pălărie mândră împodobită cu flori, cordele şi mărgele „rupte de la gâturile fetelor de împăraţi”, iar la brîu şi-a pus două fluiere de doine şi hore. El străbate drumul dintre împărăţii doinind şi horind din fluiere. Iar cântecele sale trezesc la viaţă toate elementele naturii, care odată însufleţite, apar înzestrate cu însuşiri şi trăiri umane, prin personificare în spiritul antropomorfismului: „Văile şi munţii se uimeau auzindu-i cântecele, apele-şi ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele îşi turburau adâncul, ca să-şi azvârle afară undele lor, pentru ca fiecare din unde să-l audă, fiecare din ele să poată cânta ca dânsul când vor şopti văilor şi florilor”. În aceeaşi manieră antropomorfică apare natură şi în momentul când Făt-Frumos o omoară în luptă pe Muma pădurilor, dar natura este, de această dată, demonică: „Cerul încărunţi de nouri, vântul începu a geme rece şi a scutura casa cea mică în toate încheieturile căpriorilor ei. Şerpi roşii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cânta adânc ca un proroc al pierzării”.

În compoziţia sa, Eminescu respectă structura clasică a basmului, povestind *probele* la care este supus eroul şi dezvoltând o serie de *motive* tradiţionale: ajutoarele neumane, dar umanizate (împăratul ţânţarilor, împăratul racilor) şi obiectele ajutătoare (perie, năframă, cute); izvoarele cu apă vie şi apă moartă, aici în varianta butoaielor cu *putere* sau *apă* simplă; calul năzdrăvan salvator, înzestrat aici cu şapte suflete. Dar acţiunea generică a basmului îşi schimbă sensul, pentru că, odată ajuns în palatul fiului împăratului duşman, eroul este convins de acesta să devină fraţi de cruce, neavând nimic de împărţit. Abia de acum încolo începe acţiunea *eroică* a lui Făt-Frumos. Rugat de fratele de cruce să-l scape de *mama pădurilor* care pusese stăpânire

pe împărăţia sa şi îi cerea bir „tot al zecilea dintre copiii supuşilor”, dă prima bătălie cu spirtul răului. Deşi învinsă, muma pădurilor reuşeşte să scape din piua de piatră unde fusese înlănţuită şi Făt Frumos porneşte pe urmele ei, în prima, cu adevărat, *aventură eroică*. În casa mumei pădurii, o găseşte pe fiica acesteia care se îndrăgostise în vis de el. Cu ajutorul ei, o învinge pe muma pădurilor, bând apă din butoiul cu putere şi se întoarce cu ea în palatul împăratului prieten decis s-o facă mireasă.

A doua probă de vitejie, care se împleteşte cu a treia, constă în înfruntarea cu Genarul, de a cărui fată se îndrăgostise fără speranţă prietenul său. Prima lui tentativă de a fugi cu fata Genarului eşuează şi Făt-Frumos este aruncat în ceruri, fiind ars de fulgere. Din cenuşa lui se naşte un izvor limpede. Renaşterea eroului se produce tot pe cale divină ca şi naşterea. În timpurile arhaice, *Domnul* „îmbla încă pe pământ” şi călătorind cu Sf. Petrea prin pustiu, bea apă din acest izvor: „Acolo Domnul bău din apă, şi-şi spălă faţa sa cea sfântă şi luminată şi mânele sale făcătoare de minuni. Apoi şezură amândoi în umbră, Domnul cugetând la tatăl său din cer şi Sfântul Petrea ascultând pe cugete doina izvorului plângător”. La rugămintea lui Sf. Petru („fă ca acest izvor să fie ce-a fost mai înainte”), Domnul – în înfăţişarea căruia recunoaştem pe Fiul lui Dumnezeu, Iisus Hristos – înfăptuieşte minunea şi Făt-Frumos s-a trezit la viaţă ca dintr-un somn lung, pornind iarăşi spre castelul Genarului. Fata acestuia, transformându-l pentru moment într-o floare, îl ajută să afle cum poate dobândi un cal mai puternic decât al lui.

Urmează a treia probă de eroism: înfruntarea cu *baba care are şapte iepe*, unde trebuie să se angajeze ca paznic timp de trei zile cât un an spre a fi plătit cu un cal la alegere. Pe drum, Făt-Frumos îşi dovedeşte bunătatea şi modestia, scăpând de la moarte două vieţuitoare, care, deşi fac parte din speţa necuvântătoarelor, au darul de a comunica cu oamenii: împăratul ţânţarilor şi împăratul racilor. În primele două zile de slujire a babei adoarme fără să vrea şi pierde caii, dar îl salvează ţânţarii şi racii celor doi împăraţi care-i întorc binele făcut. Înaintea ultimei zile de pază, este avertizat de slujitoarea babei, care vrea să scape din robie, să nu mai mănânce bucate adormitoare făcute de aceasta. La plecare, ştiind de la Genar că baba scoate inimile cailor şi le pune într-unul singur, Făt-Frumos alege calul cel mai slab, înzestrat însă cu şapte inimi. Vor scăpa, de urmărirea babei malefice, folosindu-se de *obiectele ajutătoare* cu

puteri magice luate de roabă dintr-o „ladă hârbuită”: *o cute* (în termeni populari, gresie de ascuţit coasa)*, o perie, o năframă*. Apoi, răpindu-i fata, reuşeşte să scape şi de tatăl hapsân cu sprijinul calului cu şapte inimi şi al fratelui acestuia care îl aruncă pe Genar în ceruri („exilat în împărăţia aerului”).

Finalul basmului readuce în prim plan tema fidelităţii şi a durerii pricinuite de dragoste. Făt-Frumos fiind crezut mort pentru că întârziase, împărăteasa Ileana orbeşte de plâns. *Baia de lacrimi*, arătată eroului la întoarcere, constituie dovada fidelităţii şi a iubirii neţărmurite. Odată iubirea împlinită, fata îşi recapătă vederea în chip natural şi deopotrivă miraculos (ajutată de Maica Domnului): „În aerul nopţii Făt-Frumos îşi spălă faţa în baia de lacrimi, apoi învălindu-se în mantaua, ce i-o ţesuse din raze de lună, se culcă să doarmă în patul de flori. Împărăteasa se culcă şi ea lângă el şi visă în vis, că maica Domnului desprinsese din cer două vinete stele ale dimineţii şi i le aşezase pe frunte. A doua zi deşteptată, ea vedea…”. Binele ieşind biruitor, Făt Frumos face nuntă cu Ileana, iar prietenul său se cunună cu fata Genarului. Tematica basmului este complexă, cum se vede, datorită combinaţiei coerente de teme fundamentale: sentimentul paternităţii şi maternităţii; naşterea, viaţa şi moartea; prietenia şi iubirea, generozitatea şi fidelitatea.

În portretizarea personajelor, se realizează de obicei profiluri fizice şi morale contrastante, după principiul romantic al antitezei. Mama pădurilor, bătrână şi urâtă: „cu faţa zbârcită ca o stâncă buhavă şi scobită de păraie, c-o pădure-n loc de păr, urla prin aerul cernit mama pădurilor cea nebună. Ochii ei două nopţi turburi, gura ei un hău căscat, dinţii ei şiruri de pietre de mori”. Pe când fiica ei, viitoarea mireasă a eroului reprezintă arhetipul frumuseţii feminine: „Haina ei albă şi lungă părea un nor de raze şi umbre, iar părul ei de aur era împletit în cozi lăsate pe spate, pe când o cunună de mărgăritărele era aşezată pe fruntea ei netedă. Luminată de razele lunei, ea părea muiată într-un aer de aur”. Mai atenuat este contrastul dintre Genar şi fiica sa. Ca în majoritatea basmelor care dezvoltă antiteza dintre valorile binelui şi răului, portretul fizic corespunde cu portretul moral.

Prin figurile de stil folosite din abundenţă şi atmosfera impregnată de lirism, *Făt-Frumos din lacrimă* are structura unui basm poematic. Eminescu îşi demonstrează măiestria stilistică uzând de figurile specifice, în general, genului liric: comparaţia, epitetul şi personificarea. Se

remarcă densitatea de comparaţii dezvoltate, conduse spre metaforă. Astfel, împăratul fără moştenitori, îmbătrânit în războaie (trăind singur „ca un leu îmbătrânit), era „întunecat şi gânditor ca miază-noaptea”, iar împărăteasa –„tânără şi zâmbitoare ca miezul luminos al zilei”. Feciorul născut din lacrima divină era „alb ca spuma laptelui, cu părul bălai ca razele lunei”. După ce „se făcu mare ca brazii codrilor” şi-a făcut un buzdugan care „sclipea prin nori şi prin aer ca un vultur de oţel, ca o stea năzdrăvană”. Palatul împăratului unde ajunge era „de o marmură ca laptele, lucie şi albă”, iar boierii acestuia erau „frumoşi ca zilele tinereţii şi voioşi ca horele”. Mireasa sortită, cu ochi albaştri „ca undele lacului”, „părea muiată într-un aer de aur” şi noaptea în care fuge cu ea era „pustie şi rece ca două visuri dragi”. Fata Genarului trăia „singură ca un geniu în pustiu” într-o cetate frumoasă „ca un cuib alb”, iar chipul ei arăta „oacheş şi visător, ca o noapte de vară” ş.a.m.d. Forţa sugestivă şi evocatoare a limbajului utilizat de poetul-povestitor este pusă în evidenţă şi de mulţimea epitetelor ornante („aerul cernit”, „măreaţă stâncă”, „aripi vântoase”, „luntre aurită”, „fuior de argint”, „poala neagră a norilor” ş.a.) şi, mai ales, a epitetelor dezvoltate în serii atributive uneori metaforice: „Creştetele reci şi sure a stâncelor înalte”; „ calul frumos, strălucit, îmbătat de lumina aurită soarelui”; „cetate sfântă şi argintie”; „cântec nesfârşit, încet, dulce”; „hore nalte şi urări adânci”; „om mândru şi sălbatic”; „nourii cei negri şi plini de furtună”; „cântece mândre şi senine” etc.

7.8. *Tinereţe fără bătrâneţe şi Viaţă fără de moarte* cules de Petre Ispirescu

Este cel dintâi basm cules şi editat de folcloristul şi povestitorul Petre Ispirescu (1830-1887) în anul 1862, fiind apoi inclus în prima sa culegere *Legendele sau Basmele românilor* din 1872. A fost considerat de specialiştii în folclor cel mai substanţial basm românesc – care nu pare să aibă un echivalent în literatura populară europeană, cum remarca Lazăr Şăineanu, întrucât exprimă, în simplitatea lui, o bogată semnificaţie ontologică. Este basmul care sintetizează o serie de elemente din filosofia folclorică românească (de tip mioritic) despre condiţia omului muritor, despre rostul său în Univers, despre sensul fericirii şi limitele acesteia. Tema generică constă în căutarea nemuririi.

Structural, se încadrează în categoria basmelor fantastice care se întemeiază pe motivul *împăratului fără urmaş* – întâlnit şi în basmul prelucrat de Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*. Introducerea în subiect şi, implicit, în lumea fantastică se realizează după stereotipia basmului tradiţional printr-o formulă iniţială arhaică. Talentul povestitorului este pus în evidenţă de multiplicarea formulei invariante până la încheierea versificată care certifică adevărul din poveste: „A fost odată ca niciodată; că de n-ar fi, nu s-ar mai povesti; de când făcea plopşorul pere şi răchita micşunele; de când se băteau urşii în coade; de când se luau de gât lupii cu mieii de se sărutau, înfrăţindu-se; de când se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci şi nouă de oca de fier şi s-arunca în slava cerului de ne aducea poveşti; De când se scria musca pe părete,/ Mai mincinos cine nu crede”.

Motivul ordonator este fixat încă de la începutul basmului despre viaţă şi moarte. Într-o împărăţie din lumea fabuloasă un împărat şi o împărăteasă în cuplu ideal („amândoi tineri şi frumoşi”) care „dorind să aibă copii” apelează la tot felul de *vraci* şi *filosofi* „ ca să le caute în stele şi să le ghicească dacă or să facă copii”. Cel care le împlineşte dorinţa cu leacul său este un „unchiaş dibaci” dintr-un sat îndepărtat care îi avertizează că vor avea un singur copil: „El o să fie Făt-Frumos şi drăgăstos, şi parte n-o să aveţi de el. Luând împăratul şi împărăteasa leacurile, s-au întors veseli la palat şi peste câteva zile împărăteasa s-a simţit însărcinată. Toată împărăţia şi toată curtea şi toţi slujitorii s-au veselit de această întâmplare”.

Fiul dăruit pe cale nefirească, „prin leacuri” – dezvoltând motivul *naşterii miraculoase*– se comportă în afara rânduielilor umane încă dinaintea venirii pe lume. Înainte de „ceasul naşterii”, el începe să plângă şi nu se opreşte din plâns nici la intervenţia vraciului şi nici când tatăl său îi promite toate bunurile din lume. Povestitorul apelează, în acest context, la motivul *zânelor promise*, prelucrat şi în alte basme. Văzând că nu-l atrage cu bunurile lumeşti, împăratul îi promite *tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*. Astfel copilul se naşte şi creşte învăţând într-o lună cât alţii într-un an, bucurându-şi părinţii. În mod semnificativ, el este comparat cu împăratul biblic prosper şi înţelept Solomon, al treilea rege al Israelului din secolul al X-lea î.e.n.: „Toată împărăţia se fălea că o să aibă un împărat înţelept şi procopsit ca Solomon împărat”.

Când împlineşte 15 ani, năzdrăvanul Făt-Frumos devine trist şi melancolic, aparent fără motive. Văzând că tatăl împărat nu-i poate îndeplini promisiunea de la naştere, eroul în devenire hotărăşte să plece în căutarea „făgăduinţei pentru care m-am născut”. Planurile real şi ireal sunt aici contopite prin plasarea împărăţiei în lumea reală. Imposibil de îndeplinit în realitate, dorinţa lui Făt-Frumos de a obţine tinereţea fără bătrâneţe simbolizează căutarea unui ideal superior; în cazul acesta: aspiraţia spre nemurire, redobândirea condiţiei paradisiace. Hotărârea lui nu e clintită de făgăduielile pământeşti ale tatălui: să-l facă împărat şi să-i dea cea mai frumoasă împărăteasă. Pregătirea călătoriei în necunoscut, cu caracter iniţiatic, se face după tipicul basmelor: alegerea calului „răpciugos” care se dovedeşte unul năzdrăvan, dota cu însuşiri fantastice; Alegerea armelor tradiţionale („paloşul, suliţa, arcul, tolba cu săgeţile”) şi a hainelor din tinereţea eroică a împăratului, urmând sfatul calului; curăţarea hainelor învechite şi a armelor ruginite şi hrănirea specială a calului (cu orz fiert în lapte).

După acest moment pregătitor, cu rol expozitiv (şi stereotip) în ordine narativă, începe acţiunea propriu-zisă a basmului fantastic – în cadrul căreia se disting *trei etape*: 1. Călătoria iniţiatică şi probele depăşite în calea către eternitate; 2. Viaţa în Palatul fericirii veşnice, ca tărâm paradiziac; 3. Drumul invers spre moarte echivalent cu pierderea stării paradisiace. De menţionat în context că repetarea cifrei trei este o stereotipie a basmelor cu funcţii magice: 3 feciori sau 3 fete de împărat, 3 probe, 3 zmei, 3 zile/3 ani etc. Multiplicarea, întreirea aceasta sugerează o creştere progresivă a acţiunii narate – atât calitativ, cât şi cantitativ, prin acumularea detaliilor – şi îndeplineşte scopul de a menţine interesul ascultătorilor poveştii. Jalea provocată de plecarea eroului este similară cu presentimentul morţii, al drumului fără întoarcere: „A treia zi de dimineaţă, toată curtea şi toată împărăţia era plină de jale. Făt-Frumos, îmbrăcat ca un viteaz, cu paloşul în mână, călare pe calul ce-şi alesese, îşi luă ziua bună de la împăratul, de la împărăteasa, de la toţi boierii cei mari şi cei mici, de la ostaşi şi de la toţi slujitorii curţii, carii, cu lacrămile în ochi, îl rugau să se lase de a face călătoria aceasta, ca nu care cumva să meargă la pieirea capului său”.

Când Făt-Frumos depăşeşte graniţa împărăţiei tatălui şi ajunge în *pustietate* – simbolizând ieşirea din lumea ordinară, firească – se desparte de soldaţii însoţitori şi de toată „avuţia” de-acasă, pe care le-o împarte, păstrându-şi doar strictul necesar traiului de călător.

Viaţa pe cont propriu are, de acum încolo, un parcurs fantastic: „Şi apucând calea către răsărit, s-a dus, s-a dus, s-a dus, trei zile şi trei nopţi, până ce ajunse la o câmpie întinsă, unde era o mulţime de oase de oameni”. Urmează cele *trei probe* ale vieţii pentru atingerea idealului de viaţă fără moarte, confruntarea eroică cu Răul întrupat în fiinţe fantastice: Gheonoaia, Scorpia şi Fiarele pădurii.

În prima probă voinicească, se luptă cu *Gheonoaia* - „care e atât de rea încât nimeni nu calcă pe moşia ei fără să fie omorât”, cum îl avertizează calul năzdrăvan. Fusese odată fiinţă umană, dar fiind neascultătoare faţă de părinţii, a fost transformată, prin blestem, în gheonoaie (denumirea populară a ciocănitoarei). Aşa se explică faptul că ucigaşa celor care îndrăznesc să-i calce teritoriul şi-a păstrat o parte din fondul de bunătate. Când Făt-Frumos îi pune la loc piciorul pe care i-l retezase cu săgeata, îl ospătează şi îl omeneşte şi îi oferă ca soţie una dintre cele trei fiice ale sale „frumoase ca nişte zâne”, consfinţind cu sângele său pactul iertării („îi dete înscris cu sângele său”); *sângele* dovedind că nu şi-a pierdut cu totul elementul uman. Aflând, apoi, ce caută eroul, îi apreciază curajul, convinsă că va reuşi: „Cu calul care îl ai şi cu vitejia ta, crez că ai să izbuteşti”.

Ajunge pe o câmpie în parte pârjolită, Făt-Frumos află de la calul său atoateştiutor că trebuie să înfrunte o fiinţă şi mai fioroasă, asemănătoare cu un balaur, fiindcă avea trei capete. Este vorba de sora învrăjbită a Gheonoaiei: „ Aici suntem pe moşia unei Scorpii, soră cu Gheonoaia; de rele ce sunt, nu pot să trăiască la un loc; blestemul părinţilor le-a ajuns, şi d-aia s-au făcut lighioi, aşa precum le vezi; vrăjmăşia lor e groaznică, nevoie de cap, vor să-şi răpească una de la alta pământ; când Scorpia este necăjită rău, varsă foc şi smoală; se vede că a avut vreo ceartă cu soră-sa şi, viind s-o gonească de pe tărâmul ei, a pârlit iarba pe unde a trecut; ea este mai rea decât soră-sa şi are trei capete”. Fiind învinsă, după ce Făt-Frumos îi retează unul din capete, îi jură şi Scorpia credinţă – „înscris cu sângele ei”. În mod inedit faţă de alte basme cu aceeaşi structură, Făt-Frumos din acest basm este nu doar învingătorul, ci *îmblânzitorul* fiinţelor malefice. Poate şi pentru că atât Gheonoaia cât şi Scorpia au origine pământească, fiind blestemate de părinţii lor.

Proba supremă constă în confruntarea cu „fiarele cele mai sălbatice” care păzesc palatul veşniciei, cum avertizează calul: „Mai-nainte de aci este palatul unde locuieşte *Tinereţe fără*

bătrâneţe şi viaţă fără de moarte. Această casă este încongiurată cu o pădure deasă şi înaltă, unde stau toate fiarele cele mai sălbatice din lume; ziua şi noaptea păzesc cu neadormire şi sunt multe foarte; cu dânsele nu este chip de a te bate; şi ca să trecem prin pădure e peste poate; noi însă să ne silim, dac-om putea, să sărim pe dasupra". Zburând pe deasupra pădurii fiarelor, eroul, cu ajutorul calului fantastic, îşi depăşeşte condiţia efemeră de fiinţă terestră. Este primit cu bucurie în Palatul strălucitor al fericiri eterne de o „zână înaltă, subţirică şi drăgălaşa", îmblânzitoarea fiarelor care îl urmăreau, împreună cu cele două surori mai mari, şi află că ele întruchipează tinereţea fără bătrâneţe. Tărâmul fericirii, aşezat în prelungirea celui pământesc, este descris sumar, sugerat doar prin câteva elemente ale naturii („frumuseţea florilor", „dulceaţa şi curăţenia aerului") sau elemente ornamentale de splendoare decorativă: „palaturile cele aurite", cina servită în „vase de aur". După câtva timp, Făt-Frumos „se însoţeşte" cu zâna mezină, împărtăşindu-şi fericirea. Lumea în care trăieşte de-acum este o lume a sacrului, situată în afara timpului(„vreme uitată") şi fără memoria trecutului. Spaţiul este paradisiac: „Petrecu acolo vreme uitată, fără a prinde de veste, fiindcă rămăsese tot aşa de tânăr, ca şi când venise. Trecea prin pădure, fără să-l doară măcar capul. Se desfăta în palaturile cele aurite, trăia în pace şi în linişte cu soţia şi cumnatele sale, se bucura de frumuseţea florilor şi de dulceaţa şi curăţenia aerului, ca un fericit". Unica interdicţie care îi limitează libertatea în acest spaţiu este să nu treacă prin *Valea Plângerii*. Într-o zi de vânătoare, însă, urmărind un iepure rănit, pătrunde fără să-şi dea seama în această vale interzisă. Ceea ce simbolizează imposibilitatea omului de a ieşi definitiv din *rostul* de fiinţă muritoare. În felul acesta îşi recapătă memoria fiinţei, fiind copleşit de dorul de părinţi: „Luând iepurile, se întorcea acasă; când, ce să vezi d-ta? deodată îl apucă un dor de tată-său şi de mumă-sa. Nu cuteză să spuie femeilor măiestre; dară ele îl cunoscură după întristarea şi neodihna ce vedea într-însul". Cu toate rugăminţile celor trei zâne şi ale calului, Făt-Frumos decide să-şi mai vadă odată părinţii.

Calea inversă spre lumea terestră constituie procesul de re-umanizare a eroului ieşit din timp. Prin regresiune în lumea profană, condamnată la suferinţă şi moarte, el revine în limitele omenescului. Intră din nou sub incidenţa timpului ireversibil; astfel, în locul moşiilor Scorpiei şi Gheonoaiei, găseşte înălţate oraşe şi află că amintirea acestora se păstrează vag, ca istorie străveche, în memoria locuitorilor. Cel veşnic tânăr de altădată îmbătrâneşte brusc pe drumul

de întoarcere: „Nu se putea domiri el: cum de în câteva zile s-au schimbat astfel locurile? Şi iarăşi supărat, plecă cu barba albă până la brâu, simţind că îi cam tremurau picioarele, şi ajunse la împărăţia tătâne-său. Aici alţi oameni, alte oraşe, şi cele vechi erau schimbate de nu le mai cunoștea. În cele mai de pe urmă, ajunse la palaturile în cari se născuse”.

Ajuns acasă, găseşte doar ruinele palatului părinţilor aducându-şi aminte trecutul: „Văzând palaturile dărămate şi cu buruieni crescute pe dânsele, ofta şi, cu lacrămi în ochi, căta să-şi aducă aminte cât era odată de luminate aste palaturi şi cum şi-a petrecut copilăria în ele; ocoli de vreo două-tei ori, cercetând fiecare cămară, fiecare colţuleţ ce-i aducea aminte cele trecute; grajdul în care găsise calul; se pogorî apoi în pivniţă, gârliciul[2] căreia se astupase de dărămăturile căzute”. Morala ţine de înţelepciunea populară: moartea este măsura fiecărui om. În timp ce procesul de îmbătrânire se adânceşte („Căutând într-o parte şi în alta, cu barba albă până la genunchi, ridicându-şi pleoapele ochilor cu mâinile şi abia umblând”), întâlneşte Moartea şi ea îmbătrânită de aşteptare care-l transformă în *ţărână*, ca semn al reintegrării în pământesc: „O palmă îi trase Moartea lui, care se uscase de se făcuse cârlig în chichiţă[3], şi căzu mort, şi îndată se şi făcu ţărână”.

Tinereţe fără bătrâneţe şi Viaţă fără de moarte se încheie conform tiparelor de basm printr-o formulă invariantă finală („Iar eu încălecai p-o şea şi vă spusei dumneavoastră aşa”) care are menirea să-l readucă pe ascultător/ cititor în planul realităţii, coborându-l în universul uman. În spiritul autenticităţii, se uzează în basmul lui Petre Ispirescu de toate motivele şi stereotipiile genului: formule tradiţionale şi personaje fantastice; dualismul Binelui şi al Răului; repetarea numărului trei; privelişti ireale care se împletesc cu realitatea etc. – toate acestea pe fondul unei poveşti cu caracter moralizator şi funcţie educativă. Valoarea estetică derivă din caracterul oral al naraţiunii, datorită folosirii expresiilor populare, a unor proverbe şi locuţiuni proverbiale. Iar modurile de expunere narativă evită discursivitatea prin îmbinarea relatării cu dialogul şi descrierea sumară a peisajelor fără determinare geografică.

Acest „uimitor basm românesc” impregnat de lirism reprezintă – cum observa filosoful Constantin Noica – *basmul fiinţei* prin definiţie, bazat pe o „riguroasă afirmare ontologică” – „o afirmare a fiinţei adevărate, nu a celei instituite într-o vană zonă de veşnicie” (*Sentimentul românesc al fiinţei*, 1978). protagonistul basmului fiinţial, Făt-Frumos pământeanul, îşi poate

depăşi condiţia prin cunoaşterea Nemuririi, dar trebuie să revină în lumea lui spre a-şi împlini rostul de fiinţă, parte din Universul uman. În termeni filosofici, Fiul omului iese provizoriu din Viaţă spre a deveni Fiu al Fiinţei, dar, după ce consumă experienţa cunoaşterii pe traseul iniţiatic, se întoarce în ordinea firească a lumii, împlinindu-şi destinul.

Cele două drumuri – căutarea veşniciei şi întoarcerea la origine – sunt prezentate antitetic, revelând distanţa dintre cele două lumi (diferenţa trăită de căutător ca revelaţie), care marchează un ciclu existenţial complet. Deşi eşuează în plan transcendent (dincolo de limitele realului), eroul temerar şi iscoditor se împlineşte în plan contingent, ajungând la o cunoaştere desăvârşită a condiţiei umane. Sensul etic ar fi că omul îşi poate depăşi condiţia prin cutezanţă şi aspiraţia spre un ideal intangibil, dar e nevoit să-şi recunoască limitele cunoaşterii, să-şi acceptul rostul şi locul său în Univers. Făt-Frumos din *Tinereţe fără bătrâneţe şi Viaţă fără de moarte* se aseamănă prin destin cu eroul Ghilgameş din străvechiul poem eroic babilonian *Epopeea lui Ghilgameş*.

7.9. ***Povestea lui Harap-Alb*** **de Ion Creangă**

Poveştile create de Ion Creangă pot fi clasificate convenţional în trei categorii: poveşti animaliere: *Capra cu trei iezi, Punguţa cu doi bani* (plus povestea-fabulă *Ursul păcălit de vulpe*); poveşti fantastice: *Povestea lui Harap-Alb, Fata babei şi fata moşneagului, Povestea porcului, Ivan Turbincă, Făt-Frumos, fiul iepei*; poveşti realist-fantastice în care predomină elementele realismului: *Povestea lui Stan Păţitul, Dănilă Prepeleac, Soacra cu trei nurori* (adăugând şi povestirea fabulistică *Povestea unui om leneş*).

În studiul său comparatist despre *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice* din 1895 (reeditat în zilele noastre), folcloristul Lazăr Şăineanu clasifica basmele în general în patru categorii, în funcţie de elementul predominant. În *basmele fantastice* predomină miraculosul; *basmele etico-mitice* dezvoltă miturile cu eroi legendari şi semnificaţii9 morale; în *basmele religioase*, pe lângă personajele consacrate ale basmelor, apar Dumnezeu, însoţit de obicei de Sf. Petru, precum şi alte întrupări angelice sau demonice. În cazul lui Creangă, clasificarea

aceasta este, în parte, inoperabilă, pentru că poveştile sale pot migra dintr-o categorie în alta, cuprinzând elemente constitutive din fiecare în parte, organizate de scriitor într-o sinteză narativă.

Spre deosebire de contemporanul său Petre Ispirescu (trăind cam în aceiaşi ani: 1838-1887), folcloristul care a cules basmele fundamentale ale românilor şi le-a redat circuitului literar prin culegerile sale tipărite, Ion Creangă se vădeşte un autor inventiv de basme cu substrat folcloric. Ca şi Eminescu (*Făt-Frumos din lacrimă* ş.a.), el este creator de *basme culte* (creaţia sa exclusivă) care circulă într-o singură variantă, recunoscută ca formă fixă, definitivată de autor; pe când basmul popular are numeroase variante în circulaţia orală. Cu bună-ştiinţă, Creangă şi-a intitulat basmele *poveşti*, spre a le diferenţia de formele populare, indicând deseori şi în titluri această denumire parţial sinonimică, poveste: *Povestea lui Harap-Alb, Povestea lui Stan Păţitul*, *Povestea porcului* etc. Meritul esenţial al lui Creangă constă în faptul că a scos basmul din circuitul folcloric şi i-a dat un statut de operă cultă. Poveştile sale sunt asemenea unor *nuvele* – cum le denumea Garabet Ibrăileanu –, pentru că eroii săi se comportă ca nişte ţărani cu picioarele bine înfipte în pământ.

În ipostaza povestitorului cult şi rafinat, Ion Creangă respectă, în mare, schema canonică a basmului: dualismul Bine / Rău, forţe benefice şi forţe malefice, formule iniţiale şi finale, fiinţe şi lucruri ajutătoare pentru eroi ş.a.m.d. Dar, fiind înzestrat cu o fantezie bogată şi harul povestirii, inventează în interiorul speciei, modificând în amănunt sau aducând noi elemente în discursul basmic. Aşa se întâmplă şi în capodopera sa, *Povestea lui Harap-Alb*, publicată pentru prima dată în *Convorbiri literare* din Iaşi, la 1 august 1877. Ca o recunoaştere publică a valorii poveştii, Eminescu o retipăreşte în câteva numere consecutive ale ziarului *Timpul* din Bucureşti. De altfel, debutul literar al lui Ion Creangă s-a înregistrat tot în revista junimistă, prin publicarea primei sale poveşti, *Soacra cu trei nurori*, în 1 octombrie 1875.

Sursele *Poveştii lui Harap-Alb* sunt deopotrivă mitologice şi folclorice. Analogiile cu mitologia antică greacă demonstrează cultura lui Creangă în această direcţie. Astfel, călătoria fiului de împărat peste mări şi ţări, însoţit de fiinţe năzdrăvane (calul, Gerilă, Flămânzilă, Setilă şi ceilalţi), este similară cu expediţia lui Iason în căutarea Lânei de Aur din Colhida, însoţit de argonauţi. Chiar întrupările monstruoase (Gerilă şi semenii săi) sunt proiectate la dimensiuni

homerice, asemenea monştrilor din antichitatea greacă, dotaţi însă cu însuşiri benefice precum uriaşul om zeificat Hercule. Ochilă, omul vizionar cu un singur ochi, seamănă cu uriaşul Ciclop, dar aliat cu exponenţii Binelui. Expediţia războinică împotriva Cerbului, a cărui privire ucide, este asemenea expediţiei lui Perseu pentru omorârea Meduzei. Harap-Alb însuşi, ca supus al Spânului, repetă condiţia lui legendarului Herakles când ajunge supusul lui Eristeu.

Desigur, sursa principală este asigurată de fondul folcloric românesc prin motivele narative tipice (craiul cu trei feciori, împăratul fără urmaş la tron, cele trei probe ale curajului, probele puterii, faptele binefăcătoare etc.), prin elemente magice (apa vie şi apa moartă, aripile de furnică şi albină, obrăzarul şi sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, cele trei smicele de măr dulce) şi personajele specifice: Craiul, Verde-Împărat, Împăratul Roş, Spânul şi perechea Harap-Alb (echivalentul lui Făt-Frumos) cu fata împăratului roşu (asemănătoare cu Ileana Cosânzeana). Aceeaşi provenienţă au şi ajutoarele lui Harap-Alb, înzestrate cu puteri supranaturale (Gerilă, Ochilă, Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă), sau ajutoarele divine sau păsările cuvântătoare: Sfânta Duminică, furnica zburătoare, crăiasa albinelor, pasărea măiastră, turturica.

Materia epică a poveştii, ordonată în manieră tradiţională pe tema triumfului răului asupra binelui, este distribuită într-o structură cu mai multe nuclee: cerinţa – lipsa urmaşului; probele curajului; înzestrarea eroului – calul năzdrăvan; interdicţia – evitarea omului spân sau roşu; călătoria – deplasarea aventuroasă între împărăţii; încălcarea interdicţiei; vicleşugul Spânului; substituirea fiului de împărat; peţitul; încercarea puterii – probe şi munci; recompensarea omului bun prin donaţii; întoarcerea victorioasă din încercări; demascarea Spânului; lupta decisivă dintre bun şi rău; pedepsirea răufăcătorului; recunoaşterea eroului; căsătoria binecuvântată.

Povestea lui Harap-Alb este considerată de majoritatea exegeţilor cea mai frumoasă şi mai complexă poveste din literatura română. Acţiunea aventuroasă a personajului central este astfel complicată de Ion Creangă încât putem vorbi, din punct de vedere compoziţional, despre un *basm cu mai multe ramificaţii.* În logica narativă bine închegată a basmului ramificat se succed *trei* serii de probe, provocate de trei persoane total diferite: Craiul, Spânul şi Împăratul Roşu (la care se adaugă şi proba fiicei împăratului). Prima serie de încercări iniţiatice constă, de

fapt, în aceeaşi probă repetată de trei ori, dar cu protagonişti alternativi, cei trei fii ai craiului: cel mare, mijlociul şi mezinul.

Introducerea în tema basmului se realizează în registrul formulei tradiţionale, printr-o localizare aproximativă: „Amu cică era odată într-o ţară un craiu care avea trei feciori”. Împăratul din ţara oarecare avea un frate mai mare ce împărăţea în altă ţară situată la „o margine de lume”, care nu avea decât fete. Îmbolnăvindu-se,”aproape de bătrâneţe”, Împăratul Verde îi scrie „carte” craiului, rugându-l să-i trimită grabnic ca descendent la tron „pe cel mai vrednic dintre nepoţi”. Pentru a-l cunoaşte pe cel ales, craiul îşi supune fii la proba curajului: se îmbracă în piele de urs fioros şi îi aşteaptă, rând pe rând, la un *capăt de pod* (sugerând trecerea graniţelor altei lumi). Fiul cel mare şi cel mijlociu se întorc speriaţi din drum şi renunţă umili la împărăţia promisă. Ei preferă o viaţă mediocră, lipsită de griji, sub oblăduirea tatălui împărat, refuzând astfel un destin de excepţie, cum recunoaşte primul: „Şi de-acum înainte, ducă-se, din partea mea, cine ştie, că mie unuia nu-mi trebuie nici împărăţie, nici nimica; doar n-am a trăi cât lumea, ca să moştenesc pământul”.

Mezinul reuşeşte să treacă de proba curajului cu ajutorul calului fantastic, ales din herghelia tatălui pentru că a mâncat din *tava cu jaratic* (altă probă specifică basmului). Dar mai înainte a fost sfătuit de o „babă gârbovă de bătrâneţe”, căreia îi dăruise milos un ban de pomană. Bătrâna în chip de cerşetoare – care se va dovedi mai încolo că este Sfânta Duminică – îi prevesteşte viitorul de *fiinţă aleasă*: „…şi atunci ai să te poţi duce unde n-au putut merge fraţii tăi; pentru că ţie ţi-a fost scris să-ţi fie dată această cinste”. Putem spune că Harap-Alb trece mai întâi *proba morală*, apreciată ca atare de Sfânta Duminică („puterea milosteniei şi inima ta cea bună”), care îl ajută mai târziu să treacă cele mai dificile probe de vitejie.

Intriga acţiunii este determinată de încălcarea unei interdicţii. Înainte de plecare, craiul îşi sfătuieşte fiul să se ferească de doi dintre oamenii răi: „în călătoria ta ai să ai trebuinţă şi de răi şi de buni, dar să te fereşti de omul roş, iar mai ales de cel spân, cât îi puté; să n-ai de-a face cu dânşii, căci sunt foarte şugubeţi”. Călătoria eroului înspre împărăţia de la capăt de lume este anevoioasă şi plină de riscuri. Rătăcind printr-un codru întunecat, el este păcălit, în cele din urmă, de omul Spân care îi promite să-l scoată la lumină. Ajungând la o fântână, la apa căreia nu se putea ajunge decât coborând nişte scări, Spânul cel viclean îl obligă să-i jure că va deveni

slujitorul său. Spânul ajuns stăpân este primul care *îl numeşte* pe eroul aventurilor: „De-acum înainte să ştii că te cheamă *Harap-Alb*; aista ţi-i numele, şi altul nu".

Urmează a doua serie de *trei probe*, după ce ajung la curtea Împăratului Verde şi ipocritul Spân este primit ca un viitor moştenitor. Ca un slujitor credincios, Harap-Alb va fi obligat să-i aducă Spânului lucrurile rare pe care le vede (sau le află din mesajul unei păsări măiestre) la curtea împăratului: salată din *Grădina Ursului*; pietre preţioase din *Pădurea Cerbului*; fata împăratului *Roş(u).* Mai întâi reuşeşte să învingă ursul care îşi păzea cu străşnicie grădina („un ostrov mândru din mijlocul unei mări") şi să ia „sălăţile", cu ajutorul sfintei Duminici, care îl sfătuieşte să îmbrace *blana de urs* moştenită de la tatăl său şi să-l adoarmă cu fiertură de „somnoroasă". Scapă şi de urmărirea ursului trezit din somnul profund, aruncându-i blana de urs cu funcţii magice în cale. Aceeaşi sfântă Duminică (cerşetoarea de odinioară) îl ajută să-i aducă Spânului capul şi pielea cerbului acoperite de nestemate. În acest punct al poveştii, Harap-Alb manifestă prima răbufnire de revoltă împotriva înşelătorului Spân, adresându-se sfintei Duminici: „Aşa; cu ajutorul lui Dumnezeu şi cu al sfinţiei-voastre, răspunse Harap-Alb, am izbutit, măicuţă, să facem şi acum pe cheful Spânului, rămânere-aş păgubaş de dânsul să rămân, şi să-l văd când mi-o vedé ceafa; atunci, şi nici atunci, că tare mi-i negru înaintea ochilor!"

A treia – şi ultima – *misiune obligatorie* încredinţată de Spân, prin care vrea să scape de Harap-Alb (gândind că-l trimite la moarte) este să-i aducă fata minunată a împăratului Roşu (*Roş* – în forma arhaică preferată de autor). Tatăl său îl avertizase că *omul roş* face parte din categoria de oameni *şugubeţi* care trebuie evitaţi. Ion Creangă uzează aici de sensul învechit al cuvântului *şugubeţ / şugubăţ* – de om înşelător şi primejdios, ignorând celălalt sens: glumeţ, hazliu. Dacă de Spân nu s-a putut feri din prea multă bunătate şi naivitate, amăgit de minciunile acestuia („i s-au prins minciunile de bune", spune povestitorul), pe omul roşu Harap-Alb este obligat să-l cunoască prin misiune. În această poveste-în-poveste (cvasi-independentă), Creangă demonstrează, o dată în plus, măiestria de povestitor. Expediţia pentru cucerirea fetei de împărat complică planurile narative, fiindcă reprezintă o nouă serie de trei probe pentru eroul poveştii. Dar încercările la care îl obligă împăratul Roş nu sunt probe de vitejie, ci mai degrabă

probe de rezistenţă şi, ultima, *de iscusinţă* (sau inteligenţă), depăşind limitele omenescului. Confruntarea războinică, faptele de curaj şi vitejie, îmbracă aici forma *peţitului*.

Pe drum, Harap-Alb îşi demonstrează calităţile morale prin două acte de bunătate şi risc. Astfel, ocoleşte o „nuntă de furnici” întâlnite pe un pod ca să nu fie strivite de copitele calului, trecând prin apa primejdios de adâncă. Apoi salvează un roi rătăcitor de albine, confecţionând un stup improvizat. Drept recompensă, primeşte de la *furnica zburătoare* şi de la *crăiasa albinelor* câte o aripioară pentru a le putea chema în caz de primejdie. Pe acelaşi drum întâlneşte, rând pe rând, fiinţele năzdrăvane care îi propun să i se alăture pentru a-l ajuta în expediţia periculoasă: *Gerilă* - „o dihanie de om” lângă care „şi focul îngheaţă”; *Flămânzilă* – „foametea, sac fără fund”; *Setilă* – „o arătare de om”, „fiul Secetei” care bea cantităţi imense de apă şi tot striga „că se usucă de sete”; *Ochilă* – „o schimonositură de om (ce) avea în frunte numai un ochiu, mare cât o sită”; *Păsări-Lăţi-Lungilă* – „fiul săgetătorului şi nepotul arcaşului; brâul pământului şi scara ceriuuli; ciuma zburătoarelor şi spaima oamenilor”.

În descrierea acestor oameni monstruoşi, Creangă excelează în arta portretului baroc, îngroşând trăsăturile în registrul hiperbolei.. Sunt portretizări realizate cu ironie şi umor, înclinând spre grotesc. Cum este portretul lui Gerilă: „o dihanie de om care se pârpălea pe lângă un foc de douăzeci şi patru de stânjini de lemne şi tot atunci striga, cât îi lua gura, că moare de frig. Şi-apoi, afară de aceasta, omul acela era ceva de spăriet: avea nişte urechi clăpăuge şi nişte buzoaie groase şi dăbălăzate. Şi când sufla cu dânsele, cea de deasupra se răsfrângea în sus spre scăfârlia capului, iar cea de dedesubt atârna în jos, de-i acoperea pântecele. Şi, ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de-o palmă”. Sau al lui Ochilă, conturat direct, prin vocea lui Harap-Alb: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă,văr primare cu Chiorilă, nepor de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă. Ori din drum de la Să-l-caţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi. Mă rog, unu-i Ochilă pe faţa pământului, care vede toate şi pe toţi altfel de cum vede lumea cealaltă”.

Prima încercare a împăratului Roş de a scăpa de peţitor şi alaiul său de „golani” („oastea lui Papuc Hogea Hogegarul” – îi numeşte ironic povestitorul) constă în găzduirea lor peste noapte într-o casă „de aramă înfocată”. Gerilă este cel care îi scapă de moarte, suflând asupra casei de foc. În a doua probă, ca să scape de pedeapsa cu moartea trebuie să-i dovedească

împăratului că sunt cei mai buni mâncători şi băutori. Dea data aceasta, îi salvează Flămânzilă cu Setilă, care golesc masa încărcată cu uriaşe cantităţi de mâncăruri şi vinuri. Ultima probă le pune la încercare iscusinţa: trebuie să separeu macul de nisip dintr-o grămadă amestecată. Harap-Alb îşi aminteşte de aripa de furnică şi o droaie de furnici îi sar în ajutor. Dar proba supremă constă în păzirea fetei de împărat timp de o noapte: „Şi dacă mâne dimineaţă s-a afla tot acolo, atunci poate să ţi-o dau; iar de nu, ce-i păţi cu nime nu-i împărţi”. Fata se preface în pasăre şi zboară după nori, însă Ochilă cu Păsărilă reuşesc s-o prindă. De fapt, ultima probă se ramifică, dând naştere la alte încercări complicate. Ca să i-o dea, împăratul Roş îi cere lui Harap-Alb să-i identifice fiica, punând-o alături de o fată leită, luată de suflet. Îl ajută acum crăiasa albinelor. În fine, fata împăratului propune şi ea o probă dificilă: întrecerea dintre turturica sa fermecată şi calul eroului. Cine va reuşi să-i aducă „de unde se bat munţii în capete” trei smicele de măr dulce şi apă vie cu apă moartă va câştiga competiţia. Calul lui Harap-Alb învinge şi împăratul Roş e nevoit să dea binecuvântare fetei, care, încălecând şi ea pe un cal năzdrăvan, îl însoţeşte pe erou spre ţara împăratului Verde, convinsă că acesta e destinul ei: „Se vede că aşa mi-a fost sortit şi n-am ce face; trebuie să merg cu Harap-Alb, şi pace bună!”

Drumul de întoarcere constituie pentru erou un drum iniţiatic al naşterii iubirii. După ce se desparte de însoţitorii năzdrăvani, el îşi dă seama că se îndrăgosteşte pe măsură ce înaintează spre Spânul căruia trebuia să i-o dea („i se tulburau minţile uitându-se la fată”, „fiind nebun de dragostea ei”). Povestitorul nu pierde prilejul să portretizeze, în termeni populari, fata-împărătească, care se îndrăgosteşte la rându-i: „Căci era boboc de trandafir din luna lui mai, scăldat în roua dimineţii, dezmierdat de cele întâi raze ale soarelui, legănat de adierea vântului şi neatins de ochii fluturilor. Sau, cum s-ar mai zice la noi în ţărăneşte, era frumoasă ca mama focului; la soare te puteai uita, iar la dânsa ba. Şi de-aceea Harap-Alb o prăpădea din ochi de dragă ce-i era. Nu-i vorbă, şi ea fura cu ochii, din când în când, pe Harap-Alb, şi în inima ei parcă se petrecea nu ştiu ce…poate vreun dor ascuns, care nu-i venea a-l spune”.

Într-un final precipitat, se produce demascarea şi pedepsirea Spînului, datorită fetei împăratului Roş, care mărturiseşte: Doar n-am venit pentru tine, ş-am venit pentru Harap-Alb, căci el este adevăratul nepot al împăratului Verde. Dar răufăcătorul îi retează capul eroului cu paloşul. Înfuriat, calul năzdrăvan zboară cu Spânul spre cer, de unde îi dă drumul şi acesta se

face „praf şi pulbere”. Între timp, fata împăratului Roş îl reînvie pe Harap-Alb cu ajutorul obiectelor magice: smicelele de măr dulce, apa moartă şi apa vie. În finalul fericit, al biruinţei depline a Binelui, împăratul Verde le dă binecuvântarea şi se porneşte nunta la care sunt invitate mai întâi fiinţele fantastice ocrotitoare: crăiasa furnicilor, crăiasa albinelor şi crăiasa zânelor, „minunea minunilor din ostrovul florilor”.

Oralitatea stilului, principala calitate a prozei lui Ion Creangă, este pusă în evidenţă în cazul acestui basm de abundenţa expresiilor populare, impregnate de naturaleţe şi simplitate. Mai toate personajele din poveste apelează la proverbe şi zicători spre a întări o concluzie sau a desprinde o învăţătură morală din întâmplare. Formula de introducere a formulelor paremiologice este, de obicei, *vorba ceea* sau *vorba cântecului*. Iată câteva exemple de înţelepciune populară: *Fiecare pentru sine, croitor de pâne*; *Lac de-ar fi, broaşte sunt destule*; *Apără-mă de găini, că de câni nu mă tem*; *Rău-i cu rău, dar e mai rău făr' de rău*; *că de păr şi de coate goale nu se plânge nimene*; *Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gârlă*; *nu-i după cum gândeşte omul, ci-i după cum vrea Domnul*; *Frica păzeşte bostănăria*; *Că unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul războiu mai puternic*; *Părinţii mînâncă aguridă, şi fiilor li se strepezesc dinţii* ;*Găsise un sat fără câni şi se primbla fără băţ*; *Dă-i cu cinstea, să piară ruşinea*; *Destul e o măciucă la un car de oale; Omul sfinţeşte locul;* ş.m.a. Deseori povestitorul apelează la zicători versificate, introduse în context prin formula: *Dă-mi, Doamne, ce n-am avut,/ Să mă mier ce m-a găsit*; *Viţa-de-vie, tot în vie,/ Iară viţa de boz, tot răgoz*; *De-ar şti omul ce-ar păţi,/ Dinainte s-ar păzi!*; *Fugi de-acolo, vină-ncoace!/ Şezi binişor, nu-mi da pace!; Poftim, pungă, la masă, dacă ţi-ai adus de-acasă* etc. Tot acest fond popular de maxime şi sentinţe constituie un gen de *poveste a vorbei* cu intenţii moralizatoare. În acelaşi spirit popular, povestitorul se exprimă uneori în proză versificată: „Harap-Alb le mulţumeşte ş-apoi pleacă liniştit. Fata vesel îi zâmbeşte, luna-n ceriu au asfinţit. Dar în pieptul lor răsare…Ce răsare? Ia, un dor; soare mândru, luminos şi în sine arzătoriu, ce se naşte din scânteia unui ochiu fărmăcătoriu!”. Când nu reproduce de-a dreptul versuri populare ce se potrivesc situaţiei narate, precum zborul calului năzdrăvan: „În înaltul ceriului,/ Văzduhul pământului;/ Pe deasupra codrilor,/ Peste vârful munţilor,/ Prin ceaţa măgurilor,/ Spre noianul mărilor, La crăiasa zânelor,/ Minunea minunilor,/ Din ostrovul florilor”.

Povestitorul – care coincide cu vocea autorului – este unul sfătos şi glumeţ, folosind cu bună-ştiinţă limbajul colocvial asemănător cu al personajelor. Cum promite încă de la început, el nu se îndepărtează niciodată de *firul poveştii*: „Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba şi să încep a depăna firul poveştii”. Pe parcursul relatării ceremonioase a evenimentelor, el apelează periodic la formula invariantă: „Dumnezeu să ne ţie, ca cuvântul din poveste, înainte mult mai este”. Şi intervine direct în discursul narativ cu proprii observaţii, cu inflexiuni ironice, îmbibate cu zicale, atrăgând atenţia ascultătorilor: „Şi gândesc eu că din cinci nespălaţi câţi merg cu Harap-Alb i-a veni el vreunul de hac; şi-a mai da împăratul Roş şi peste oameni, nu tot peste butuci, ca până atunci. Dar iar mă întorc şi zic: mai ştii cum vine vremea? Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos; puţini suie, mulţi coboară, unul macină la moară (…) Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea şi vă rog să ascultaţi”. Deseori îşi probează măiestria prin asemenea ziceri versificate (versuri în proză): „Mers-au ei şi zi şi noapte, nu se ştie cât au mers; şi, de la un loc, Gerilă, Flămânzilă şi Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă şi năzdrăvanul Ochilă se opresc cu toţi în cale, se opresc şi zic cu jale…”

Individualitatea povestitorului este pusă în evidenţă şi în finalul basmului, fără tradiţionala formulă de încheiere. Printre mesenii invitaţi să sărbătorească izbânda eroului, la nunta lui Făt-Frumos cu fata împăratului Roş, se află şi modestul povestitor (care versifică finalul): „Şi mai fost-au poftiţi încă: crai, crăiese şi-mpăraţi, oameni în samă băgaţi, ş-un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu”. *Povestariu* sau *povestar* este termenul regional pentru povestaş sau povestitor. Revenirea în realitate din miraculos se realizează în ultimele fraze, fără formule stereotipe, printr-o comparaţie între tărâmul împărătesc al veşniciei şi lumea actuală a povestitorului marcată de inechitatea socială dintre bogaţi şi săraci: „Veselie mare între toţi era, chiar şi sărăcimea ospăta şi bea! Şi a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă; cine se duce acolo bé şi mănâncă. Iar pe la noi cine are bani bea, iar cine nu, se uită şi rabdă”.

Fuziunea dintre real şi fabulos este realizată de Creangă în spiritul mentalităţii populare. Dacă subiectul istoriei lui Harap-Alb respectă tiparele basmului (conform competiţiei dintre Bine şi Rău), lumea prezentată în poveste este lumea ţărănească. Prafrazându-l pe G. Călinescu, putem spune că tot ce este transcendent în basm este adus de Creangă pe pământ. Impresia de realism ţărănesc, despre care au vorbit comentatorii poveştilor sale, este accentuată de

vorbirea simplă, în timbru popular a personajelor. În plus, personajul principal al acestui basm nu are defel însuşiri miraculoase; el izbuteşte să treacă probele vitejeşti nu prin darurile sale supranaturale, ci datorită ajutorului primit din partea unor făpturi fantastice. Toate actele lui de eroism sunt înfăptuite cu ajutorul *celorlalţi*, martorii cuceriţi de frumuseţea lui fizică şi morală: de la Sf. Duminică şi până la năzdrăvanii însoţitori înzestraţi cu puteri ce depăşesc omenescul. Aşa se explică şi preferinţa lui Creangă pentru denumirea de *poveste*: povestea credibilă a unor oameni care izbândesc în viaţă datorită ajutoarelor de natură supranaturală sau divină care apreciază şi recompensează valorile morale ale omeniei.

Aşezat în tradiţia povestitorilor moldoveni - inaugurată de Ion Neculce prin *O samă de cuvinte* -, Ion Creangă este primul scriitor român care a înălţat limba populară cu substrat ţărănesc la rangul de limbă literară. Limbajul povestitorului se nutreşte din limba populară românească împănată cu numeroase arhaisme şi provincialisme – cu precădere, din zona moldovenească -, şi formule paremiologice care devin în concepţia autorului expresii plastice, pline de expresivitate figurativă şi rafinament narativ. Tudor Vianu îl caracterizează sintetic: „Unic prin geniul lui oral, Creangă apare, prin neasemuita lui putere de a evoca viaţa, un scriitor din linia realismului lui Negruzzi, rămânând un reprezentant tipic al *Junimii*, prin acea vigoare a conştiinţei artistice, care îl uneşte aşa de strâns cu Maiorescu şi cu Eminescu, bucuroşi din primul moment de a fi ghicit în el o conştiinţă înrudită”. (*Arta prozatorilor români*, 1941)

CAPITOLUL AL VIII-LEA

Snoava

8.1. Tematica snoavelor

În general, snoava este definită drept ,,specie a literaturii populare, cu multiple şi străvechi infiltraţii în cea cultă, constând într-o scurtă naraţiune cu intenţii umoristico-satirice, în care elementele realiste (şi, uneori, naturaliste) sunt împinse câteodată până la limita verosimilului, fără însă a se trece decât rareori în fantastic” *(*Apud *Dicţionar de termeni literari, Ed. Academiei R.S.R. Bucureşti 1976, p. 407).*

Cuvantul ,,snoavă” provine din vechea sloavă ,,izu nova = din nou”. În sens larg, snoava este numită ,,poveste glumeaţă”, ,,poveste cu măscărici, cu minciuni, bazaconii, parascovenii, taclale” *(,,Snoava populară românească”, ediţie critică de Sabina – Cornelia Stoenescu, Prefaţă de Mihai – Al. Cancovici, Bucureşti, Ed. Minerva, 1984, p. VI.)*

,,Folcloriştii şi istoricii literari remarcă dimensiunea ei redusă în comparaţie cu basmul, apoi faptul că ea demască aspecte negative din societate, defecte umane, vicii sociale, ţintind efecte moralizatoare în sensul îndreptării răului prin afirmarea principiilor eticii populare. Prin caracterul lor satiric şi moralizator, snoavele se referă nu la oameni ca persoane, ci la caracterul acestora, la slăbiciuni şi defecte, încât din conţinutul lor, se poate constitui un ,,manual de morală populară”, în care leneşii, proştii, mincinoşii, beţivii, lacomii, hrăpăreţii, linguşitorii ş.a. sunt biciuiţi cu armele răului şi ridicolului. Umorul ia forme variate: de la râsul sănătos şi inofensiv, în cascade, până la cel sarcastic” (A. D. de Rougement, Partea diavolului, traducere de Mircea Ivănescu, Fundaţia Anastasia, 1994, p. 127).

Aşadar funcţionalitatea snoavei constă în restabilirea unor norme ale eticii populare încălcate de comportamente reprobabile.

Snoava tratează în genere, un crâmpei din viaţa obişnuită a colectivităţii, un incident neînsemnat la prima vedere, dar care se arată a fi semnificativ, plin de învăţăminte pentru ascultători. Rareori apare şi aici ritmul tripartit, reluarea acţiunii, a diferitelor încercări de trei ori, procedeu specific basmului propriu-zis. În centrul atenţiei se află întotdeauna personajul

negativ, dezvăluindu-se apucăturile urâte, reprobabile sau măcar provocatoare de zeflemisire. De multe ori, personajul pozitiv poate să lipsească, căci există o sumedenie de snoave în care apare numai personajul negativ, unu sau doi protagonişti, rar mai mulţi. Personajul pozitiv în snoavă este mai şters, rolul lui fiind acela de a prilejui dezvăluirea metehnelor protagoniştilor negativi sau mai cu seamă de a-i pedepsi pentru acestea.

Din chipul cum se manifestă cusururile şi nu rareori din modul cum este biciuit personajul satirizat rezultă comicul snoavelor, de culoare specifică prin puterea lui şi prin resorturile sufleteşti pe care le cuprinde.

Umorul e uneori primar, dar adânc şi plin, chiar dacă faptele sunt deseori din sfera brutalului. Se întâlnesc şi unele snoave la care nu se râde, tâlcul acţiunii rămânând numai pe planul satirei binevoitoare, care nu prilejuieşte revolta. Atmosfera nu devine sumbră, ci îşi păstrează acea luminozitate care învăluie cursurile omeneşti într-o blândeţe ce trezeşte în sufletul ascultătorului îngăduinţă.

În concordanţă cu efortul plăsmuitorului de a ridiculiza deficienţele semnalate, un rol important îl are comicul de caracter, foarte des întâlnit. Adesea, acesta transpare în dialog, cu precădere în replica finală, fiind dublat şi de comicul de limbaj. El creşte în subtilitate când amândoi protagoniştii se dovedesc vinovaţi, ca morarul care a schimbat locul cu ciobanul ungurean. Pândind slăbiciunile omeneşti snoava este prin excelenţă o naraţiune realistă, în opoziţie vădită cu basmul fantastic.

O categorie de snoave - aşa-zisul ciclu Păcală - se diferenţiază de grosul snoavelor prin aceea că eroul pozitiv, Păcală, uneori Pepelea, Ianoş, se bucură de aceeaşi atenţie ca şi personajul negativ dacă nu chiar mai mare. Întruchipare a înţelepciunii populare, el are rolul de a dezvălui putreziciunea orânduirilor nedrepte din trecut, în felul cum se reflectau ele în viaţa satului şi ca atare e înconjurat de întreaga simpatie a maselor populare, ceea ce s-a soldat cu atribuirea mai multor feluri de isprăvi ca fiind săvârşite de el, dând naştere unui ciclu întreg despre Păcală. Uneori, simpatia populară a fost atât de adâncă, încât eroul este răsplătit la sfârşit pentru isprăvile lui, fie prin îmbogăţire, fie chiar prin ridicarea lui la o treaptă de moştenitor al tronului, ca şi eroul basmelor propriu-zise (Ianoş slugă la popa). Contaminarea cu basmul se vădeşte câteodată şi în pătrunderea unor elemente fantastice (biciul năzdrăvan care

adună lupi şi urşi, fluierul fermecat care sileşte la joc, moara dracilor ca şi copilul de drac care îi fură roata).

De altfel,unele isprăvi cunoscute din ciclul Păcală se arată a fi săvârşite şi de eroul năzdrăvan de origine ursulină (Popa bărdaş), după cum în unele variante, Păcală e înfăţişat ca protagonist în întrecerea cu zmeul (sau diavolul) prost, depăşind mult limitele ciclului amintit. De aceea, snoavele despre Păcală se situează oarecum aparte, făcând tranziţia dintre basmele propriu-zise şi snoave, ca un fel de specie cu caracter mixt.

În unele naraţiuni, Păcală e opus satului ca isteţul care dejoacă încercările de batjocorire sau chiar de ucidere şi pedepseşte drastic întreaga colectivitate înfăţişată ca o entitate de proşti desăvârşiţi. Înfăţişarea satului ca alcătuit din proşti în întregimea lui nu apare atât din motive estetice de a desăvârşi opoziţia isteţ-prost pentru a reliefa şi mai mult mintea ascuţită a lui Păcală, cât din pornirea populară de a socoti pe cei străini de categoria socială ca pe nişte inşi mai slabi de minte pe seama cărora e bine să te amuzi.

Înclinarea amintită e inofensivă în intenţiile ei de a găsi mereu prilej de zeflemisire şi râsete. Fenomenul e general dovadă între altele, poreclele pe care şi le dau în mod reciproc satele unei zone sau grupurile sociale ale unei localităţi. Cea mai desăvârşită localizare se întâlneşte în snoavele de formă autobiografică, întrucât acţiunea apare transpusă asupra povestitorului, acesta dându-i o patină locală atât de exactă, încât ascultătorii naivi sunt convinşi că naraţiunea nu e nicidecum o snoavă, ci o povestire din viaţa povestitorului.

Realismul snoavei se răsfrânge întrucâtva şi asupra funcţiei sale în cadrul variat al prilejurilor de povestit. Scurtimea ei, dar mai cu seamă efectul ilariant au făcut-o aptă a fi debitată şi în prilejuri mai mărunte, oferite de condiţiile sociale dintr-un anumit ţinut. Dincolo de debitarea obişnuită, snoava mai îmbracă şi funcţie paremiologică. Tăişul ei satiric îndreptat împotriva deficienţelor omeneşti provoacă involuntar analogii cu situaţiile similare oferite de realitatea zilnică, de aceea adesea snoava era rechemată de similitudinea dintre cazul tipizat din cuprinsul ei şi cel individual. Prin atare analogie dintre situaţia din snoavă şi cea dată se îndeplinea reversul procesului de creaţie, pornindu-se înapoi de la tipic, general, spre cazul individual, particular.

Structura compoziţională a snoavei este simplă dezvăluind deficienţe omeneşti. Eroul e înfăţişat trecând prin diferite situaţii hazlii, pus în anumite potriviri neaşteptate care dezlănţuie râsul ascultătorilor. Comicul de situaţie apare şi prin alte snoave, dar în chip sporadic, fiind subordonat celui de caracter sau de moravuri.

Se poate spune totuşi că suntem un popor de „snovari" care iubeşte verva spumoasă, gluma şi râsetele aducătoare de voioşie. Repertoriul impresionant de mare dovedeşte nu numai spirit de observaţie desprins a detecta defectele omeneşti şi plăcerea de a se amuza de acestea, ci în primul rând robusteţe sufletească, dinamism şi optimism, sete de viaţă.

Tematica snoavelor este peste măsură de variată, ele îmbrăţişând aspecte cât mai felurite ale vieţii din trecut, unele cu caracter mai mult sau mai puţin local. Din punct de vedere al conţinutului, snoavele se pot grupa în patru mari categorii tematice, inegale ca întindere şi importanţă. Unele se referă la relaţiile de clasă, în care sunt biciuite samavolniciile elementelor exploatatoare şi e pusă în lumină inferioritatea lor sufletească. Sunt prezentate, cu un caracter mai de generalitate, relaţiile dintre stăpân şi slugă, de cele mai multe ori sluga fiind Păcală, acesta din urmă sfârşind prin a răzbuna nedreptăţile săvârşite în chip sistematic şi intenţionat de către cel dintâi. Mult mai numeroase sunt snoavele despre preoţi şi alţi slujitori ai bisericii care ilustrează setea de câştig ilicit a acestora, căutând să exploateze naivitatea şi credulitatea celor simpli. Faptul că întotdeauna elementul exploatator este înfierat sau păcălit de către exponentul maselor, atestă fără îndoială caracterul profund popular al acestor snoave.

A doua categorie de snoave tratează deficienţele constatate în relaţiile de familie. Cele mai numeroase se referă la relaţiile dintre soţ şi soţie, la care se adaugă şi amantul, deoarece majoritatea acestora zugrăvesc infidelitatea femeii. Există şi snoave în care soţul apare ca infidel, dar nu întâmplător aproape întotdeauna protagonistul acestora e preotul, secondat de unii slujitori mai mărunţi ai bisericii.

A treia categorie, cea mai numeroasă, se ocupă de deficienţele de natură psihologică. Majoritatea ridiculizează prostia sub diferitele ei forme. Personajul predilect e femeia proastă, ca soţie, ca fată care nu-şi găseşte peţitori. Se întâlneşte şi tânărul prost care se însoară greu şi e păcălit uşor de ***arguţia*** femeii, după cum şi ciobanul prost e deseori înfăţişat în stângăciile lui cu lumea. Lenea de asemenea apare de cele mai multe ori tot la femei care în lumea rurală

folosesc diferite pretexte pentru a amâna muncile casnice, de altfel destul de numeroase şi de grele. Îngâmfarea îmbinată cu lăudăroşenia este însă arătată aproape numai la bărbaţi, ca şi lăcomia.

O problemă dintre cele mai spinoase o constituie apariţia ţiganilor ca întruchipări multiple ale deficienţelor amintite. Teoretic, faptul are două explicaţii: se ştie că starea socială înjositoare şi grea a acestora, robi ai clasei dominante şi vânduţi ca vitele era lucru esenţial pentru acea vreme. Munca lor era o robie, iar când puteau deveneau leneşi, lacomi şi furau când li se oferă prilejul.

Dificultatea constă în a arăta, la fiecare tip de snoavă în parte, dacă ridiculizarea sau satirizarea ţiganilor îşi are rădăcina în acest sentiment de desconsiderare, că unii ce aparţin unui neam dispreţuit, sau dacă provine din observaţia pură şi obiectivă a unor deficienţe general-umane cel mai bine reprezentate la ei.

Se poate întâmpla ca cele două puncte de vedere să se fi suprapus în multe cazuri, ceea ce sporeşte considerabil greutatea determinării mobilului creator al acestor snoave. Sunt însă unele snoave, ca şi basmele propriu-zise (întrecerea în puteri cu zmeul, fata de împărat însărcinată prin vorbe), în care ţiganul apare ca personaj pozitiv, întruchipare a isteţimii şi corectitudinii. În faţa judecătorului, vorbeşte cinstit şi măsurat, dar ştie să se răzbune când e pălmuit pe nedrept, pe preotul satului îl ridiculizează, dovedindu-i netemeinicia preceptelor predicate.

Ultima categorie tematică a snoavelor cuprinde pe cele care înfăţişează anumite aspecte de natură fiziologică. Personajele cele mai frecvente sunt surzii, făcându-se haz pe seama faptului că „nu aud, dar le potrivesc”, dar caută să dovedească tocmai contrariul. Aceasta e categoria cea mai puţin numeroasă şi cea mai inofensivă ca poziţie satirică, creatorul popular amuzându-se pe seama aspectelor ridicole, subliniind la ele tocmai încercarea protagoniştilor de a le camufla cu orice preţ.

Prin reliefarea aspectelor negative, prin biciuirea sau ridiculizarea defectelor omeneşti, snoavele au avut un rol însemnat, căci ele sunt dintre toate naraţiunile în proză specia cea mai vie, singura care circulă şi azi cu vigoare în toate părţile ţării. Ele sunt gustate pentru caracterul lor realist, pentru oglindirea unor fapte şi concepţii care corespund unei mentalităţi mai

evoluate, precum şi pentru umorul sănătos şi optimist, atât de necesar celor care au dus o viaţă plină de greutăţi şi sărăcie până în epoca noastră.

In vecinătatea snoavei s-a născut **gluma**, considerată de unii o subspecie a snoavei. Gluma este o naraţiune scurtă şi concentrată, încheiată cu o poantă, ce evidenţiază iscusinţa şi inteligenţa creatorului ei. În timp ce snoava aparţine, prin origine şi conţinut, mediului rural, gluma are o origine livrescă şi este specifică mediului citadin. Ea s-a născut datorită vieţii moderne ahtiată după povestiri scurte, cu poante vesele, care solicită ascultătorilor o atenţie de scurtă durată.

Anecdota este tot o povestire veselă şi cu un final moralizator, cu un pronunţat caracter pitoresc, dezvoltată în jurul unui personaj cunoscut. În cele mai multe cazuri, anecdota povesteşte farsa pusă pe seama unui personaj istoric, pentru a-i dezvălui caracterul sau poziţia faţă de un eveniment trăit. Referindu-se la personalităţi cu renume, anecdota se aseamănă cu legenda istorică. Ambele pun pe seama
oamenilor mari ceva în legătură cu conduita şi capriciile acestora.

Aceleaşi resurse spirituale şi aceleaşi medii sociale au dat naştere **poreclei**, care înveseleşte mintea şi satirizează caracterul. Porecla se compune dintr-un cuvânt sau grup de cuvinte prin care este
stigmatizat năravul ori defectul cuiva.

Spre deosebire de celelalte specii amintite, snoava clasică are un statut literar distinct, prin vitalitatea exprimată şi prin aria largă de răspandire. De obicei, povestitorul de snoave este un temperament vesel, dotat cu spirit critic, inventiv şi cu putere de sinteză. Există mai multe tipuri de povestitori de snoave:

a) povestitori de snoave tradiţionale;

b) povestitori de bancuri şi anecdote;

c) povestitori de snoave licenţioase sau de glume ,,fără perdea”.

În toate epocile, snoava a fost un produs folcloric al râsului. Ea era prezentă în cupletele satirice rostite la petrecerile ,,saturnale” ale Antichităţii romane, în povestirile licenţioase ale Evului Mediu, până

la snoavele cu caracter satiric puse pe seama unor eroi populari, precum Nastratin Hogea *(la turci)*, Ivan Turbincă *(la ruşi)*, Till Eulenspiegel *(la germani)* şi Păcală *(la romani)*. Pe de altă parte, snoava a apărut şi din motivul că, în anumite epoci, nu se putea spune adevărul.

Din perspectivă cronologică, snoavele au fost introduse din colecţiile de basme ale folcloriştilor începând cu epoca romantică. Prima colecţie este cea a fraţilor Grimm din 1812, iar în cultura română, prima colecţie care include snoave aparţine fraţilor germane Arthur şi Albert Scholtt, din 1845. Au urmat colecţiile lui Petre Ispirescu, I. C. Fundescu, Theodor Speranţia ş.a. Precum alte creaţii populare, snoavele au constituit un preţios izvor de inspiraţie pentru scriitorii noştri din diferite epoci: I. Budai Deleanu, Anton Pann, Ion Creangă, I.L. Caragiale ş.a.

Pe de altă parte, unii scriitori au prelucrat snoava populară, transpunând-o în versuri, cum a procedat Petre Dulfu cu ,,Isprăvile lui Păcală”.

După personajul principal pe care îl înfăţişează, snoavele au fost clasificatede către cercetătorii străini în patru mari grupe:

- snoave despre proşti;
- snoave despre căsătoriţi;
- snoave care au ca personaj central femeia;
- snoave care au ca personaj central bărbatul.

Cercetătorii roâani au întocmit o tipologie pe temeiul familiilor de subiecte şi ţinând seama de personajele snoavei şi de relaţiilor lor sociale. După aceste criterii, au fost întocmite mai multe grupe:

- snoave axate pe relaţii sociale;
- snoave care reflectă relaţii de familie;
- snoave despre defecte fiziologice;
- snoave despre armată, preoţime ş.a.

Cele mai cunoscute şi citite sunt snoavele romaneşti care îl au drept personaj principal pe Păcală, vestit prin isteţimea şi aventurile sale comice.

8.2. *Isprăvile lui Păcală*, de Petre Dulfu

Petre Dulfu are meritul de a fi versificat, într-o viziune originală, cunoscutele snoave despre Păcală. Prin intermediul acestui personaj exponenţial se exprimă atitudinea omului simplu faţă de unele concepţii retrograde, slăbiciuni ori defecte omeneşti, pe care experienţa de viaţă multiseculară a poporului le condamnă şi le sancţionează. Sunt aduse în prim-plan aspecte diverse din lumea satului de altădată şi prezentate într-o viziune realistă, veridică.

Tematică şi compoziţie

Opera sa se remarcă printr-o tematică variată: relaţii sociale, familiale etc, întâmplările gravitând în jurul lui Păcală, care este secondat de tipuri caracteristice din mediul rural: preotul hapsân, boierul lipsit de omenie, femeia necredincioasă, soţul încornorat ş.a. Umorul, ironia, zemflemeaua, satira sunt doar câteva din modalităţile artistice folosite pentru sancţionarea răului, sub orice formă ar apărea acesta.

Un ,,Cuvânt înainte" de dimensiuni reduse subliniază frumuseţea snoavelor, rolul lor de-a amuza şi de-a instrui: ,,Ce ne-am face tot cuamaruri, dacă n-ar mai fi pe lume şi câte-o poveste plină de nveselitoare glume ...". *(Petru Dulfu, Isprăvile lui Păcală, Galaţi, Editura Porto-Franco, 1993, p. 3)*

Compoziţia ciclică a operei evidenţiază, în cele XXIV de episoade, care se succed într-un ritm alert, calităţile omului simplu, capacitatea de a învinge greutăţile vieţii, păstrându-şi nealterate cele

mai alese însuşiri sufleteşti. Acţiunea este plasată în spaţiul geografic romanesc, într-un timp nedeterminat. Vechimea povestirii, farmecul ei arhaic sunt sugerate cu ajutorul formulei introductive:

,,Nu azi, nici ieri, hei! de-atuncea apa-a curs pe Olt cam multă
Undeva, pe-aici, sub cerul scumpei neastre Romanii"...

Prezenţa elementului miraculos se remarcă în două capitole: ,,Fluierul fermecat” şi ,,Moara dracilor”. Cadrul, populat cu elemente ale mitologiei creştine, rămâne însă preponderent realist. Versificaţia cu măsuri lungi şi ritmuri variate, adecvate conţinutului de idei, rima împerecheată, repetiţiile, inversiunile etc., imprimă versului cursivitate, muzicalitate şi dinamism. Personajele sunt situate la antipod, având calităţi şi defecte caracteristice: înţelepciune, generozitate, omenie sau dimpotrivă: prostie, lene, egoism etc.

Cel care animă lumea satului romanesc este Păcală, eroul snoavelor şi autorul atâtor isprăvi. El este compus pe contrastul dintre aparenţă şi realitate. În aparenţă pare un prost, un nerod, însă cititorul
cărţii lui Petre Dulfu îşi dă seama repede că Păcală utilizează arta prefăcătoriei, a disimulării. El mimează prostia şi buimăceala pentru a-şi prinde potrivnicii în capcană, pedepsindu-i după greşelile comise.

Ciclul snoavelor lui Păcală se încheie rotund, prin revenirea personajului, după ce a răscolit lumea cu ,,isprăvile” lui, evidenţiindu-I păcatele şi strâmbătăţile, în sat ca să vieţuiască asemănător unui gospodar obişnuit. Prin suita de întâmplări hazlii, prin umorul dens, ca şi prin deosebita vervă satirică se realizează o oglindire a vieţii şi spiritualităţii caracteristice poporului, din vremi imemorabile până astăzi.

Caracterul satiric şi educativ al snoavelor lui Petre Dulfu

Valori cognitive şi morale

Atât snoava populară cât şi cea cultă evidenţiază o serie întreagă de antinomii: bun-rău; inteligent-prost; cinstit-hoţ; harnic-leneş; moral-imoral; stăpân-slugă; bogăţie-sărăcie; dreptate-injustiţie ş.a. Aceste concepte şi principii etice, trăsături de caracter şi defecte general-umane nu sunt prezentate abstract şi nici sub forma unor propoziţii moralizatoare, plate şi plicticoase. Ele transpar din spusele
şi conduita persoanelor, puse în situaţii comice care stimulează râsul şi motivează satira. Cele mai multe snoave vizează viciile şi defectele oamenilor ca indivizi sau ale anumitor colectivităţi în ansamblul lor. În snoava lui Petre Dulfu se ridiculizează:

- Prostia omenească ce apare în diferite ipostaze pentru că povestitorul conturează, pe o scenă imaginară, o galerie de proşti aflaţi în grade felurite, ceea ce provoacă deopotrivă o reacţie de

respingere din partea cititorului şi o stare de bună dispoziţie când descoperă resorturile şi manifestările acestuia. Proştii sunt iniţiatorii unor acţiuni fără noimă. Fie masculină, fie feminină, prostia întreţine hazul şi, prin contrast, purifică spiritul şi luminează mintea.

- Lenea masculină sau feminină care are un loc privilegiat în snoave.
- Zgârcenia şi lăcomia ce sunt trăsături ale unor boieri sau preoţi. Un preot se roagă să fie lungită ziua de lucru a secerătorilor pentru a munci cât mai mult pe moşia sa. Boierii zgârciţi sunt dispuşi să trăiască numai cu apă de izvor sau cu fasole stricată, fapt ce provoacă cititorului sentimente de compătimire şi condamnare, înveselind spiritele.
- Femeia necredincioasă care pune la cale diferite farse pentru a-şi înşela bărbatul. Situaţiile prezentate devin comice, iar personajele sunt ridiculizate, conduita lor fiind dezaprobată de tinerii cititori.
- Relaţia stăpân-slugă ce pune în evidenţă trăsăturile pozitive de caracter faţă de cele negative. Pe de-o parte avem: inteligenţa, înţelepciunea, cinstea, spiritul practic, aspiraţia spre adevăr şi dreptate, iar pe de altă parte avem: prostia, lenea, stangăcia, răutatea. Personajele cu defecte fac gafe, sunt incapabile de a judeca în mod corect faptele şi cad uşor in ridicol.

Întrucat Păcală este un erou comic al snoavei romaneşti, se pune întrebarea: în ce măsură este un ,,model” de conduită pentru cititorul tanăr? Sigur, acesta îl simpatizează pentru isteţimea, inteligenţa şi inventivitatea puse in serviciul restabilirii dreptăţii şi adevărului. Apoi, şcolarul se distrează copios de pe urma farselor inscenate de erou potrivnicilor săi. Însă, atunci când Păcală devine crud, răzbunător, chiar sadic, el se transformă în ,,antimodel” pentru tinerii aflaţi în plin proces formativ.

8.3. Lectura interpretativă – modalitate de accesibilizare a snoavelor lui Petre Dulfu

Lectura interpretativă este o metodă care constă în explorarea asociaţiilor personale şi a sentimentelor provocate de un text, analiza implicaţiilor premiselor sale.

Discutarea reacţiilor cititorului

Elevii pot înţelege mai profund textul snoavelor dacă sunt încurajaţi să-şi exploreze propriile sentimente şi asociaţii determinate de acesta. Se vor simţi mai implicaţi în lectură dacă observă că reacţiile lor interesează. Întrebările prin care se obţin răspunsuri personale sunt de trei feluri:

- Ce aţi observat in textul snoavei citite? Ce părţi din text aţi reţinut în mod deosebit? De ce?
- La ce v-au făcut să vă gandiţi aceste părţi reţinute?
- Cum v-au făcut să vă simţiţi aceste părţi?

Această discuţie legată de reacţia cititorului la citirea snoavelor, a peripeţiilor lui Păcală, poate duce la discuţii interesante dacă învăţătorul va ţine seama de următoarele aspecte:

- s-ar putea ca el să fie nevoit să demonstreze ce fel de răspunsuri aşteaptă;
- trebuie să reducă discuţia la povestire;
- nu trebuie să ,,corecteze" răspunsurile elevilor.

Reţeaua personajelor este o metodă care îi face pe elevi să reflecteze la un text literar şi să facă asociaţii personale cu textul, să exploreze problemele ridicate de acesta şi să discute trăsăturile literare care îl caracterizează. Este o metodă grafică de descriere a personajelor şi de argumentare a descrierii. Elevii scriu numele personajului într-un cerc în mijlocul paginii. Apoi, în cercuri satelit în jurul cercului cu nume, scriu cuvinte care caracterizează acel personaj:

Exemplu:

Păcală – ,,Isprăvile lui Păcală" de Petre Dulfu Păcală curajos înţelept generous inventive cinstit milos amuzant

Un alt instrument cu multiple întrebuinţări care îi încurajează pe elevi să reflecteze le ceea ce au citit şi să vină cu idei pentru ale discuta în clasă este **caietul de impresii de lectură**. Se cere elevilor să

împartă paginile caietului în două: în partea stangă se vor scrie fragmentele din text care le-au atras atenţia, iar în partea dreaptă, elevii vor scrie un comentariu despre fragmentul respectiv. Învăţătorul

poate să-i pună pe elevi să schimbe caietele între ei şi să comenteze însemnările celuilalt sau poate să adune caietele elevilor şi să le comenteze cu întreaga clasă.

,,Isprăvile lui Păcală” de Petre Dulfu sunt îndrăgite de către elevi datorită umorului ce rezultă din ele, dar mai ales datorită personajului principal, Păcală, care este iubit din pricina modului original in care iese din incurcături şi găseşte rezolvări la anumite probleme, a modului în care îi pedepseşte pe mincinoşi, zgarciţi, leneşi etc.

,,Snoava denumeşte o specie a literaturii populare, de întindere mică, cu caracter anecdotic, în care elementul epic se împleteşte cu cel satiric’(Gherghina, 2007: 15). Termenul provine din limba slavă – iz nova– care înseamnă ,,din nou’’. Snoava constă într-o scurtă naraţiune cu intenţii umoristico-satirice, în care elementelerealiste (şi uneori naturaliste) sunt împinse câteodată până la limita verosimilului, fără însă atrece, de cât rareori, în fantastic. Ea circulă la noi sub diverse nume: poveste glumeaţă, palavră,taclale, glumă, înrudindu-se cu basmul şi povestea.Exemple:

- Boierul şi Păcală , Păcală în satul lui – Ioan Slavici
- Păcală – de Ion Creangă-
- Păcală şi Tândală – de Petre Dulfu.

Snoava are în vedere viaţa socială şi familială, diverse defecte şi relaţii între oameni, nu ocoleşte aspectele licenţioase ale vieţii şi satirizează felurite autorităţi şi prejudecăţi, atitudini şi forme de asuprire externă şi internă. Ea vehiculează în forme multiple setea de adevăr, dedreptate şi libertate, idei şi idealuri ce sunt cu atât mai uşor de considerat, cu cât cele mai multevin – în înfăţişarea lor iniţială sau uşor adaptată – din vremuri străvechi. Snoava apare în literatura cultă odată cu operele cronicarilor (Grigore Ureche, MironCostin, Ion Neculce),continuându-se popularizarea ei în calendare şi almanahuri. Dintrescriitorii români

care au cules şi prelucrat în creaţii proprii acest gen literar enumerăm pe PetreIspirescu, Petre Dulfu, Theodor D. Speranţia, etc. Caracteristicele sunt relativ asemănătoare cu cele de la schiţă:-dimensiuni reduse (comparativ cu basmul, romanul);- acţiune simplă, constituită, de obicei, dintr-un singur episod, într-un interval de timp scurt şi într-un anumit loc;- număr redus de personaje implicate în acţiune, având de cele mai multe ori valorisimbolice;-folosirea dialogului ca mod de expunere dominant, alături de naraţiune, descriere şimonolog;-stilul folosit este concis, simplu.

CAPITOLUL AL IX-LEA

Mitul, balada și legenda

9.1. Miturile: trăsături, funcții, valoarea instructiv-educativă

Termenul românesc de mit provine din cuvântul francez „mythe” şi din cuvântul neogrecesc „mythos”, care înseamnă povestire sau legendă. Este un concept polisemantic. Mircea Eliade a analizat în cartea sa „*Aspecte ale mitului*” variate înfăţişări ale acestuia. În concepţia sa:

„Mitul povesteşte o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul începuturilor. Altfel zis, mitul povesteşte cum, mulţumită isprăvilor fiinţelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de realitatea totală, Cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituţie. E aşadar întotdeauna povestea unei faceri: ni se povesteşte cum ceva a fost produs, a început să fie. Mitul nu vorbeşte decât despre ceea ce s-a întâmplat realmente, despre ceea ce s-a întâmplat pe deplin. Personajele miturilor sunt fiinţe supranaturale.”(Mircea Eliade: *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti 1978, pag. 5-6)

Trăsături

Din această definiţie se pot extrage căteva trăsături ale mitului:

- Mitul este o „istorie” a unui eveniment creator petrecut la începutul lumii.
- Din perspectivă temporală mitul se plasează în vremea originilor, de aceea se vorbeşte de timp mitic, un fel de structură permanentă, care înglobează trecutul, prezentul şi viitorul, disociat de ceea ce numim timp istoric sau cronologic. De exemplu vom spune că vremea cuplului primordial Adam şi Eva aparţine timpului mitic, pe când domnia lui Ştefan cel Mare aparţine timpului istoric.
- Personajul miturilor deşi este de provenienţă sacră (zeii, semizeii, eroii), precum Prometeu, Strigoiu, Meşterul Manole, etc. el se poate identifica fie cu întreaga colectivitate, fie cu unul din membrii acesteia. Majoritatea cercetărilor sunt de acord, că miturile conţin ceva din mentalitatea arhaică a popoarelor, în sensul

exprimării unor psihologii colective, structuri arhetipale sau voci individuale rămase necunoscute. În filozofia lui Platon „arhetip” denumea modelul prim, originar, ideal, al obiectelor sensibile.

Funcţiile mitului

Vorbind de funcţiile mitului, vom menţiona valoarea lor explicativă. Ele reprezintă prima treaptă a cunoaşterii, chiar dacă aceasta e naivă, neştiinţifică. Cunoaşterea mitică se bazează pe intuiţii. Prin mituri colectivităţile arhaice şi-au exprimat în mod figurat sentimentele fundamentale(dragostea şi ura), au scos în evidenţă elementele naturii(ciclul anotimpurilor, apariţia unor munţi, văi, insule, etc.) sau realităţi sociale(apariţia unor aşezări omeneşti, a unor popoare).

Mircea Eliade arată că funcţia dominantă a mitului este de a înfăţişa „modelele exemplare a tuturor riturilor”, fie ele legate de naştere, căsătorie, muncă, fie de educaţie, înţelepciune, etc. De aceea insistă asupra funcţiei modelatoare, etice a mitului. Mitul sau istoria povestită constituie o cunoaştere „ezoterică” întrucât, ea este secretă şi se transmite prin ceremonialul unei iniţieri, această cunoaştere fiind însoţită de o putere magică-religioasă.

Pentru civilizaţiile primitive, mitul modifică credinţele, principiile morale, ceremoniile rituale, avertizându-l pe omul modern de existenţa lor şi lărgindu-i totodată orizontul cunoaşterii. Se afirmă că funcţiile mitului sunt multiple, astfel:

- Mituri care explică fenomene ale naturii(Mitul lui Prometeu)
- Mituri care exprimă neîndeplinirea unor aspiraţii umane(Mitul lui Icar)
- Mituri care conţin dorinţa omului de a atinge perfecţiunea într-un domeniu(Mitul sfiinţilor/al unor personalităţi mitizate: Joana D’Arc)
- Mituri care simbolizează aptitudini epice(Mitul modestiei răsplătite)
- Mituri escatologice (cuvântul grecesc „escatos”=ultim) se referă la destinele finale ale omenirii, la sfârşitul lumii şi judecata de apoi(Mitul potopului universal, Mitul Atlantidei)

De obicei definirea mitului este raportată la societăţile arhaice, sacrul fiind un element definitoriu a noţiunii de mit. Însă mituri se nasc în toate epocile. De pildă mitul lui Faust, axat pe

motivul pactului cu Diavolul s-a constituit în secolul al XVI-lea, pornind de la un personaj real, atestat istoriceşte.

Născut în Saxonia, 1480 şi mort în 1540, Faust ar fi fost, după mărturisiri legende şi fabulaţii, un medic, care practica magia, un om de ştiinţă sau un şarlatan, chiar un aventurier. Cu timpul însă acest mit a constituit un motiv literar care a stat la baza unor opere însemnate din literatura universală, cum e capodopera lui Goethe: Faust. Aşadar miturile nu sunt structuri închise. Ele se schimbă, pot căpăta semnificaţii diferite, în funcţie de fizionomia şi idealurile unei epoci.

Mitologia şi literatura

În general, miturile diferitelor popoare s-au transmis prin tradiţie orală ori fragmentar ca părţi ale unor opere literare culte. Putem aminti Epopeea lui Ghilgamesh la asiro-babilonieni, Mahabharata şi Ramayana la indieni, Iliada şi Odiseea de Homer, Teogonia lui Hesion la greci, Eneida lui Vergiliu la romani, Vechiul Testament în literatura ebraică, etc. La acestea putem adăuga dialogurile platoniciene şi scrierile istoricului Herodot. Miturile indiene ale creaţiei cosmice sunt cuprinse în cele patru Vede.

Multe mituri îi au în vedere pe zeii, care sunt numeroşi în legendele politeiste. Aici se observă o ierarhizare, deasupra se află zeii supremi: Zeus la greci, Ra la egipteni, Brahma la indieni, etc. Urmează zeii care personifică diferite aspecte ale realităţii cosmice(lumina, întunericul, timpul, moartea), componente ale vieţii sociale(justiţia, războiul, artele, comerţul) sau alţii care simbolizează sentimente omeneşti, precum dragostea, speranţa, etc. Există o categorie aparte formată din personaje ridicate din rândul oamenilor la rang de zeitate pentru merite deosebite: descoperitorii unor secrete ale naturii, ai unor elemente de civilizaţie, cum sunt focul, scrisul, roata, etc. Din rândul acestora fac parte Prometeu, Hercule, etc. Pe de altă parte, mulţi scriitori folosesc în operele lor figuri sau fapte mitice drept simboluri literare. De exemplu Orpheu(cântăreţ trac cunoscut pentru dragostea lui pentru soţia sa Eurydiche) a devenit simbol al puterii creatoare şi al iubirii. Meşterul Manole simbolizează jertfa necesară oricărei creaţii.

În peisajul literaturii române cel care a observat şi a argumentat pentru prima dată prezenţa mitrulor a fost George Călinescu în lucrarea sa „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”. Criticul remarcă faptul că, în lipsa a unei tradiţii culte, literatura veacului al XVIII-lea s-a sprijinit pe folclor şi anume pe acele teme şi motive care pot constitui o tradiţie autohtonă. Astfel Călinescu distinge 4 mituri fundamentale al poporului român:

- *Traian şi Dochia* sau mitul etnogenezei româneşti, el simbolizând constituirea fiinţei noastre ca popor.
- Mitul existenţei pastorale al poporului român numit şi mitul mioritic sau mitul reintegrării prin moarte în natură.
- Mitul estetic sau mitul creaţiei ca rod al suferinţei şi al sacrificiului individual este cunoscut şi ca mitul jertfei pentru creaţie care stă la baza baladei *Meşterul Manole.*
- Mitul erotic sau al zburătorului.

Aceste patru mituri, spune George Călinescu, înfăţişează patru probleme fundamentale:

- naşterea poporului român;
- situarea cosmică a omului;
- problema creaţiei în termenii culturii;
- iubirea.

Pe lângă miturile amintite încearcă să ridice şi altele, de exemplu mitul marii călătorii sau al marii treceri, mit care simbolizează o posibilă punte între două ipostaze antinomice ale omului: viaţa şi moartea.

Asemănător altori literaturi, miturile româneşti s-au păstrat fragmental circulând pe cale orală, în colinde sau în balade în creaţia lirică sau epică. Ele configurează elemente din spiritualitatea poporului nostru. Astfel în balada Traian şi Dochia Gheorghe Asachi fundamentează mitul genezei etnice, văzut ca o contopire a latinităţii cuceritorului cu dacismul supuşilor. În spiritul romantic al vremii sale autorul vă prezintă pe Dochia, fiica lui Decebal, stăpână peste păstori şi turmele lor. Urmărită de Traian, care se îndrăgosteşte de ea, această zână a munţilor nu îi cedează şi se transformă într-o stană de piatră, devenind un simbol al statorniciei poporului român pe aceste meleaguri.

Mitul originii etnice va fi dezvoltat şi în poemele lui Eminescu „Povestea Dochiei şi ursitoarele” şi „Muşatin şi codrul” sau de Dimitrie Bolintineanu în „Traianiada”. George Coşbuc a surprins în opera sa momente semnificative din viaţa satului: ceremonialul nunţii ţărăneşti şi străvechiul ritual al învoluntării în creaţiile sale „Nunta Zamfirei” şi „Moartea lui Fulger”.

Mitul mioritic a fost cel mai discutat în litaratura română, el fiind contopit adeseori cu cel al „marii călătorii”. Componente ale acestuia în urmă se găsesc în cântecele populare care conţin ceremonialul sătesc de înmormântare: cântecul bradului, cântecul mare de petrecut, zorile, etc. Contopirea a celor două mituri se regăseşte în romanul lui Sadoveanu „Baltagul”(1930). Găsim aici tema din balada „Mioriţa”. Ciobanul Nechifor Lipan este ucis de tovarăşii săi păstori pentru a-i prăda turma. În creaţia populară există tema măicuţei bătrâne care îşi caută fiul ucis. Asemănător, în roman aflăm tema căutării soţului ucis de către Vitoria, soţia ciobanului. Aceasta veghează la respectarea ritului funerar arhaic pe care îl dorea ciobanul din Mioriţa. În Mioriţa moartea păstorului constituie un punct terminus, în roman moartea lui Lipan constituie firului epic. Conform altei ipoteze, romanul e considerat „antimioritic”, el reflectând nu mitul din Mioriţa, ci mitul egiptean al uciderii lui Osiris(zeul egiptean) şi căutarea trupului său dezmembrat de către zeiţa Isis.

Mitul erotic al zburătorului se regăseşte în balada Zburătorul al lui Ion Heliade Rădulescu, în poemul eminescian Călin (file din poveste), căpătând conotaţii mitologice mai ample în poemul Luceafărul.

Valoarea instructiv-educativă a miturilor

Asemănător basmelor, miturile au o certă valoare instructiv-educativă. Ele lărgesc şi aprofundează orizontul de cunoştinţe al copiilor, punându-i în contact cu popoare şi civilizaţii, mentalităţi şi obiceiuri pe care lecţiile de istorie nu le pot mijloci într-o formă atrăgătoare. În al doilea rând, povestirea sau citirea lor le oferă modele de urmat ori de respins în viaţă, exemple de conduită, pe lângă întărirea unor convingeri şi sentimente morale. În sfârşit naraţiunea miturilor captivează şi întreţine atenţia şi interesul copiilor, stimulându-le gustul estetic în formare. Uneori limbajul acestor naraţiuni e arhaic, criptic(secret) şi astfel inaccesibil copiilor. De aceea sunt preferabile şi recomandabile miturile repovestite, prelucrate şi adaptate de

scriitor la nivelul de înţelegere al copiilor. Astfel de cărţi sunt: Legendele Olympului, Zeii şi eroii, sau Din marile legende ale lumii rescrise şi povestite de Alexandru Mitru.

Mitul are la bază credinţa în dimensiunea sacră a lumii, de aceea naraţiunea înglobează o lume fantastică de divinităţi, demoni, eroi cu însuşiri supranaturale şi întâmplări miraculoase în care se îmbină faptele obişnuite cu cele neobişnuite.

Miturile reprezintă o importantă sursă de inspiraţie pentru operele literare, fiind sursa primară a basmelor şi legendelor, specii predilecte ale literaturii pentru copii, punând în centrul lor modele exemplare pentru toate epocile, oferind modele unice de umanitate. „Viaţa noastră este devorată de mituri", scria Balzac, la fel ca şi Blaga: „fapt e că oricât omul modern a găsit că trebuie să se dezbare de mituri ca de un balast inutil, el continuă, fără să işi dea seama să trăiască pasionat într-o permanentă atmosferă mitică." Ca o mărturie a acestei atmosfere mitice stau chiar cuvintele noastre care poartă în diverse măsuri o sarcină mitică. Cuvinte precum *înaltul*, *cerul*, *josul*, *pămantul*, *poarta*, *stalpii* sunt încărcate de o cu totul altă sarcină mitică decât cuvinte ca verticalul, linia, inferiorul.

Temă:

Realizaţi un eseu argumentativ de 2-4 pagini în care să evidenţiaţi valoarea formativă a miturilor / textelor cu caracter mitologic la vârsta şcolară mică. Puneţi în evidenţă cel puţin cinci metode şi procedee de promovare a gândirii critice în cadrul demersului didactic de accesibilizare a valorilor cognitive, estetice şi morale ale acestor texte.

9.2. Legenda în proză: clasificare, legende din literatura universală, legendele românești

Legenda este o naraţiune care caută să explice obârşia unui fenomen, a unui aspect de detaliu chiar, sau să comenteze şi să comemoreze fapte şi figuri de seamă din trecutul nostru. Prin însăşi structura ei, legenda are o funcţie didactică. Ea pretinde că relatează adevărul. Fiindcă în ea primează intenţia ştiinţifică, legenda e mai puţin poetică decât celelalte specii epice. Povestitorul e preocupat de miezul faptului, de dimensiunile lui impresionante, nu de

maniera narativă, care este complet subordonată intenţiei de a contura fenomenul comentat cu cât mai multă claritate şi evidenţă. Deoarece ea tinde să explice, să dea informaţii despre anumite fapte petrecute în anumite parţi şi la anumite fiinţe, ea e aproape localizată, legată de anumite locuri, de anumite fiinţe sau specii. Ceea ce caracterizează legenda e o anumita încordare care o străbate de la început până la sfârşit. Catastrofa finală e aşteptată cu sufletul la gură. Această tensiune internă, prevestitoare de deznodăminte tragice, vine din îmbinarea ciudată dintre cele două lumi în care se desfăşoară acţiunea, tărâmul nostru şi tărâmul celalalt în care sălăşluiesc fiinţele supranaturale.

Trecerea de la un tărâm la celălalt se face prin forţarea ordinii existente, prin tulburarea legilor fireşti. Pătrunderea omului în lumea de dincolo sau ivirea fiinţelor supra sau subpământene printre oameni înseamnă neobişnuitul prevestitor de calamităţi.

Omul simplu se simţea copleşit, zguduit de ciocnirea celor două ordini, moduri de existenţă telurică şi cea presupusă dincolo de aceasta. Interferenţa dintre cele două tărâmuri se întâmplă numai în chip excepţional, ca un fapt izolat ce nu se mai repeta sau faţă de care trebuiau respectate indicaţiile care ar împiedica repetarea lui. Neobişnuitul e caracteristica centrala a faptelor reluate în legendă. Pactul cu diavolul pentru o viaţă de huzur, răpirea flăcăului de zâne sunt lucruri nefireşti, care se petrec în mod excepţional. În general, legenda e scurtă, alcătuită dintr-un singur episod, rareori e pluriepisodică şi atunci e de obicei legenda-basm.

În limba latină termenul de legenda „-ae” însemna poveste sfântă, naraţiune în care se povestesc faptele sfinţilor, ale eroilor mitici sau mitizaţi. Legenda e definită ca specie a literaturii populare, în versuri, dar mai ales în proză, redusă ca dimensiune, în care prin evenimente miraculoase sau chiar fantastice tinde să dea o explicaţie cauzală unor fenomene, întâmplări, caracteristici ale plantelor, animalelor, omului etc.

Elementele fantastice şi miraculoase din legende sunt axate pe fondul real al unor întâmplări istorice sau pe miezul imaginar al unei închipuiri mistice. Legendele nu erau considerate ficţiuni ca basmele, ci erau crezute ca adevăruri suficiente de natură cvasi-ştiinţifică pentru înţelegerea şi explicaţia fenomenelor naturale şi sociale.

În general legendele transmit informaţii despre momentele şi împrejurările în care au luat naştere o cetate, un oraş, o vieţuitoare sau o plantă, despre evenimente istorice deosebite ori despre fapte ieşite din comun ale unor personalităţi, fapte care au căpătat „aură de legendă”. Din diferite motive s-au ţesut adevărate legende în jurul unor personalităţi ca: Isus Cristos, Alexandru Macedon, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Dragoş Voda, Vlad Ţepeş, etc. Mult timp legendele au circulat pe cale orală, apoi scriitorii l-au preluat amplificând singurele de adevăr şi au creat legenda cultă.

Problematica abordată e diversă. Ea are o sferă de cuprindere foarte largă, de la elemente cosmice şi sociale la tradiţii şi nivele de civilizaţie, de la forme de cultură şi evenimente istorice la credinţe şi virtuţi general umane. Temele cele mai frecvente sunt: dragostea pentru vatra strămoşească, prietenia, sentimentul iubirii, sacrificiul pentru binele celor mulţi, admiraţia şi preţuirea marilor personalităţi pentru faptele lor exemplare.

Clasificare

După conţinut există patru categorii de legende:

- mitologice
- religioase
- istorice
- geografice

Legendele mitologice sunt naraţiuni apropiate de basm prin elementele fantastice prezente. Ele au rostul de a explica originea, existenţa şi caracteristicile fenomenelor naturale (geneza cosmosului, a pământului, a astrelor, etc.) prin puterile miraculoase ale unor făpturi imaginare, cu puteri supranaturale. De aceea legendele mitologice au mai fost numite etilogice sau cauzale (B. P. Haşdeu l-a numit „deceuri” pentru că ele răspund unor întrebări de genul „De ce nu se întâlneşte Soarele şi Luna?”). În această categorie intră marile legende ale lumii, unde mitologia se împleteşte cu istoria, marcând momente semnificative din destinul şi psihologia omului şi a neamurilor, concepţiile acestora cu privire la originea cosmosului, la marile probleme ale existenţei.

Legendele religioase sunt naraţiuni axate pe fapte, mituri, întâmplări şi personalităţi extrase din Biblie. Cele mai multe legende din această categorie evocă personalităţile Creştinismului: Isus Cristos, Sfânta Maria, apostolii, însăşi personalităţi din Vechiul Testament cum sunt David, Solomon, etc. Legendele religioase conţine pilde de bună purtare, adevăruri exprimate aforistic cu privire la sensul vieţii şi relaţia omului cu divinitatea.

Legendele istorice deşi apelează la miraculos, ele îşi grupează conţinutul unui personaj real, în jurul unei întâmplări petrecute cândva şi legată de Ştefan cel Mare, de Mihai Viteazul, etc.

Legendele geografice dau informaţii toponimice(denumiri geografice): Babele, Povestea Vrancei, etc. Înrudite cu acestea sunt legendele care înfăţişează caracteristicile unei vieţuitoare sau plante: Legenda ciocârliei, Povestea florii-soarelui, etc.

De orice fel ar fi, legenda se deosebeşte de basm şi mit prin destinaţia ei explicativă. Ea individualizează sau localizează un fapt, care contribuie la precizarea unor origini: originea unei construcţii, a particularităţilor unei persoane, forme de relief, stânci, izvoare sau a unor obiceiuri populare. Dimpotrivă, acţiunea basmului sau a mitului se plasează oriunde, ea păstrând un caracter vag cu privire la spaţiul şi timpul celor povestite.

Legende din literatura universală

Majoritatea legendelor mitologice au fost traduse, prelucrate sau povestite în limba română de scriitori. Cele mai cunoscute sunt Legendele Olimpului. Legenda mitologică legată de numele lui Prometeu constituie o ipostază a eroului din basm care luptă cu forţe antagonice pentru a impune în principiu moral favorabil oamenilor obişnuiţi. Prometeu e un titan, un semizeu care s-a revoltat împotriva lui Zeus şi a furat focul din vatra lui Hephaistos, pentru a-l aduce pe pământ şi a-l dărui oamenilor care au putut trăi astfel mai uşor. Îndrăzneala lui a fost aspru pedepsită de stăpânul Olimpului, care porunceşte să fie legat de o stâncă a Munţilor Caucazi, unde e trimis un vultur pentru a-i mânca ficatul. Cum trupul său se regenera peste noapte şi era din nou sfâşiat de vultur, Prometeu era sortit unui chin veşnic, însă Hercule îl eliberează rupându-i lanţurile şi ucigând vulturul cu o săgeată. În explicarea mitului prometeic

se porneşte de la etimologia greacă a termenului, unde Prometeu înseamnă „previziune”. Fiind descendent al titanilor, el va fi mereu marcat de gândul răzvrătirii, al revoltei spiritului care vrea să devină egalul inteligenţei supreme. El doreşte statornicirea unei noi condiţii umane. Prometeu e deci un arhetip, astfel că legenda se bazează pe un mit. Dar prin felul cum naraţiunea explică originea unui fenomen, focul, şi e localizată spiritual în Grecia Antică şi geografic în Munţii Caucaz, ea e o legendă.

Dintre legendele religioase cele mai multe se referă la Isus Cristos. Ele conţin o mulţime de pilde de conduită morală, prilej de formare a unui caracter bazat pe naraţiunile de cinste şi adevăr, de respect şi de ajutorare a semenilor. Cea mai cunoscută lucrare pare a fi „Legende despre Isus” de Selma Lagerlöf. Cele mai reuşite sunt legendele: Fuga din Egipt, Fântâna celor trei magi, Copilul din Bethleen, În Nazaret.

În Fântâna celor trei magi apare un personaj Seceta, întruchipare a răului, care din instinct malefic seacă toate fântânile din preajma cetăţii Iudeei şi se opreşte pe marginea „fântâna înţelepţilor” sau „a celor trei magi”. Aici o apucă înserarea şi vede în halucinaţiile ei sosirea unei caravane cu trei bărbaţi. Seceta le relatează călătoria celor trei magi spre Bethleen. Cât aceştia se închină pruncului Isus, fiul Mariei pune mâna pe capul lor şi „bătrânul întineri, leprosul se vindecă, arabul se albi”. Abia la sfârşitul povestirii Seceta îşi dă seama că oamenii din faţa sa sunt cei trei crai sosiţi cu cămilele pentru a umple din nou vestita fântână cu apă din paradis. De aceea pleacă îngrozită, fără să poate seca ultima fântână din pustiul Iudeei. Această legendă oferă o explicaţie unui mit care a intrat în colindele şi obiceiurile de Crăciun ale tuturor popoarelor creştine.

În legende istorice eroii sunt prezentaţi cu trăsături preţuite de popor: dragostea de ţară, eroism, cultivarea prieteniei către oameni, etc. În cazul acestor legende localizarea în timp şi spaţiu e mai aproape de adevărul istoric. Astfel Cântecul lui Rolland relatează fapte legate de personalitatea împăratului francilor, Carol cel Mare. Evenimentele din această legendă se petrec în secolele XVI-XVII deşi evenimentele reale au avut loc în secolul VIII. Învingător al maurilor din Spania, Carol cel Mare trimite pe contele Ganelon ca sol la regele Saragozei, singura cetate maură care mai rezistă şi se împotriveşte. Ganelon îşi trădează regele, dar Rolland luptă cu eroism şi în pragul morţii sună din cornul său fermecat pentru a chema în

ajutor armata. Când soseşte, Carol îl găseşte pe Rolland mort. El îl învinge pe mauri şi îl pedepseşte pe Ganelon. Impresionează, din legendă, cultul onoarei ilustrat de Rolland şi este condamnată trădarea, care prin personajul Ganelon nu ţine seama de crediinţă, jurăminte sau prietenie.

Legendele româneşti

Literatura română e bogată în legende populare şi culte, multe dintre ele cu subiecte religiose, istorice şi geografice. În literatura română legenda istorică a fost impusă de Dimitrie Bolintineanu. Volumul său „Legende istorice" aduce în scenă personalităţi precum: Mircea cel Bătrân, Ştefan cel Mare, Vlad Ţepeş, Negoe Basarab, Petru Rareş, Mihai Viteazul, etc. În literatura română contemporană s-a continuat tradiţia cultivării acestei specii în special a legendei istorice şi geografice. Dintre scriitori cunoscuţi îi amintim pe Dumitru Almaş, Călin Gruia şi Alexandru Mitru. În volumul „În ţara legendelor" Alexandru Mitru publică legende care explică denumirea unor locuri, izvoare, râuri, obiceiuri din Transilvania şi din Munţii Apuseni. În legenda *Cei trei fraţi Criş* este relatată povestea celor trei râuri: Crişul Alb, Crişul Negru, Crişul Repede din Vestul Transilvaniei. Fraţii Criş se luptă cu uriaşii şi străpung munţii pentru ca bogăţiile furate de aceştia să fie înapoiate oamenilor. Sacrificiul fraţilor e suprem, fiind metamorfozaţi în cele trei râuri, însă locuitorii munţilor au putut să se bucure pentru totdeauna de comorile acestora.

Legendele populare sau culte constituie o lectură formativă pentru şcolarii mici, ele mijlocesc trecerea de la o literatură bazată pe fantastic şi miraculos, la una de inspiraţie istorică şi de aventuri. Fiind scurte ca structură compoziţională, limitată la un singur episod imaginat în jurul unui element real pe care vrea să-l explice, legendele sunt accesibile ca lectură şi înţelegere. Personajele sunt puţine, concepute în manieră clasică, prin sublinierea unei singure trăsături de caracter, purtătoare ale unui mesaj civic şi patriotic. Alte legende îi pregătesc pe copii pentru înţelegerea şi interpretarea unei tradiţii şi credinţe populare, legate de felul cum au luat naştere anumite vieţuitoare sau plante.

Legenda este o specie epică populară sau cultă, în proză sau în versuri; amestec de adevăr şi ficţiune cu privire la originea unei fiinţe, lucru, monument istoric, ţinut sau faptele unor eroi. În legendă se explică un fapt real printr-o cauză fantastică''

Diferențe legendă-basm-mit

Eroul de basm se caracterizează în genere prin atitudinea lui activă. Spre deosebire de cel din legendă, unde acesta este pasiv, victimă a unor întâmplări pe care el nu le poate ocoli, sau calcă din neştiinţă consemnul, totul sfârşind printr-o catastrofă. Contrastul e folosit de creatorii basmului pentru a reliefa cu cât mai multă putere virtuţile extraordinare ale eroului.

Basmul fantastic nu e tot atât de veridic ca legenda sau povestirea, există un prag care le desparte trădat de libera mânuire**,** de unele trăsături de ironizare sau chiar de satirizare a fiinţelor în a căror existenţă se încrede neîndoit.

Dacă se examinează mai de aproape deosebirile dintre basm şi legendă în modul de a trata personajele supranaturale, se poate surprinde mobilul creaţiei basmului. Acesta are la bază două resorturi: exagerarea unor trăsături până la limitele pe care le poate îngădui reprezentarea în imaginaţie, cel mai adesea speculând efectele contrastante, iar pe de altă parte tratarea lor cu o uşoară zeflemisire, consecinţă indiscutabilă a atitudinii de dominare din partea creatorului popular.

Dacă basmul e dramatic, legenda e de obicei tragică. Finalul tragic se încheie cu anunţul caracteristic: „de atunci…”.

Eroul din legendă este în genere pasiv, victima unor întâmplări nefaste, a unor încălcări care s-au încheiat cu un anume dezastru, în opoziţie cu eroul basmului care porneşte la acţiune deţinând mereu iniţiativa şi asociindu-se după nevoie cu fel de fel de obiecte miraculoase şi fiinţe fantastice. Compoziţia se desfăşoară linear, fără suişuri şi coborâşuri, ca o simplă însăilare descriptivă. Elementul narativ este firav, adesea redus la indicarea modului specific de a se manifesta. Lipsind al doilea personaj, lipseşte şi conflictul, atitudinea ostilă a fiinţelor negative este arătată în chip generic, ca o enunţare generală. Cuprinsul poate fi schematizat, redus la enumerarea unor atribute.

Formele în genere lipsesc, ca şi alte categorii de exprimări cristalizate, dar legenda impresionează prin universul ei poetic, închizând o întreagă lume poetică, de la licărirea misterioasă a astrelor, formele stranii ale peisajului până la lucruri din care n-a mai rămas decât zgura amintirilor.

Tematica legendelor este foarte variată. Cele mai multe sunt construite după două tipuri compoziţionale. Cel mai simplu, tipul comentator, se reduce la o expunere redusă a faptului.

Naraţiunea se desfăşoară linear, pe mici etape. Explicaţia poate să lipsească, interesul rezidând în miezul faptului expus, întrucât acesta ilustrează profilul unui personaj.

Al doilea, tipul explicativ, cuprinde legende mai dezvoltate, uniepisodice, în care întâlnim deznodământul catastrofal şi punctul culminant al naraţiunii. Acţiunea se desfăşoară lin, linear, pentru ca dintr-o dată să intervină factorul neprevăzut, care aduce cu sine întreruperea firului. Naraţiunea e dispusă în doua unităţi inegale. Cea dintâi expune antecedentele, fiind o însăilare de aspecte obişnuite, cotidiene, care au numai rolul de a pregăti finalul, de a-i arăta antecedentele spre a-l face cât mai plauzibil. Cea de-a doua, mai scurtă, începe cu devierea de la firul cotidian, fie prin încălcarea unei oprelişti, fie prin apariţia neprevăzută a fiinţei malefice sau a vreunei catastrofe dezlănţuite de vreun demiurg drept pedeapsă perpetua, sau de alt opozant. Societatea internaţională pentru cercetarea naraţiunilor populare a adoptat următoarea schema de clasificare: I-Legende etiologice; II-Legende istorice; III-Legende mitologice; IV-Legende hagiografice;

Orânduirea nu e întotdeauna uşoară, deoarece unele înfăţişează atribute care aparţin la doua categorii: unele personalităţi istorice au suferit o mitizare puternică, legendele lor fiind mitico-istorice, după cum în grupa legendelor religioase se întâlnesc figuri cu evidente trăsături mitice.

Unitatea specifică pe care i-o sugerează denumirea, este subminată de faptul că fiecare dintre subtipurile amintite reorientează într-o altă direcţie modelul poetic. Astfel, ca să urmărim şi un exemplu, în scenariul epic al legendelor etiologice, motivul final al metamorfozei este unul recurent, propriu subtipului. Locul acestuia, în legendele hagiografice şi, adesea, chiar în cele istorice, luat de motivul relicvei sau al vestigiului în care se păstrează amintirea

personajului sau a evenimentului evocat în legendă. Alternarea acestor motive are, se înţelege, consecinţe în planul semnificaţiei, al valorilor acreditate în legendă.

Un asemenea mod de ordonare a evenimentelor şi fenomenelor implică repartizarea întregului ansamblu în funcţie de două repere, esenţiale pentru orice fel de mişcare diegetică: *începutul şi sfârşitul*. Primul reprezintă (în logica povestirii) o stare de echilibru, o stare minată de o contradicţie lăuntrică, generatoare de dezordine şi evoluţie; al doilea reper marchează punctul de regăsire a echilibrului, regăsire datorată unei suite de întâmplări prin care, treptat, contradicţia originară a fost eliminată. În sistemul legendelor „începutul" şi „sfârşitul" sunt valorizate simbolic, devenind cele două moduri exemplare de a fi ale lumii: *modul ideal* şi *modul real* (în acest caz, „ideal" nu înseamnă că prima structură ar fi perfectă, „parasiadică", ci numai că ea se constituie ca o plăsmuire a gândirii, ca un construct pur mintal). Prin urmare, povestirile legendare instituie o punte între realitatea imediată (aşa cum era ea cunoscută şi stăpânită de oamenii satului tradiţional) şi o altă „realitate", gândită şi imaginată ca un termen de referinţă, ca o oglindire (cel mai adesea „pe dos") a acelei imediate.

Un câştig în ordinea inteligibilului constă în unitatea şi autonomia modelului. Analizând şi dând un rost realului, legendele se menţin, cu stricteţe, în chiar limitele acestuia: amănuntul concret este explicat prin recursul la alt amănunt concret, la fel cum abaterea de la ordinea firească derivă tot dintr-o abatere de la normă. Aceste elemente, congruente în plan calitativ, sunt incongruente în plan temporal. Drept urmare, între lumea de la „început" şi lumea înconjurătoare nu se instituie o diferenţă de esenţă, ci una de „existenţă" – prima a fiinţat înaintea celeilalte. Rezultă că lexicul naraţiunilor legendare nu are nevoie, pentru a-şi îndeplini menirea, de aportul unor unităţi provenind din alte sisteme sau, şi mai important, de forţa de cuprindere şi generalizare a conceptelor de cod, din metasistem. Principiul explicativ al legendelor este, în consecinţă, următorul: un lucru particular (real) se explică, întotdeauna, prin alt lucru particular (real) se explică, întotdeauna, prin alt lucru particular (povestit). În felul acesta povestirea permite lumii concrete să se oglindească în sine, instituind un sistem închis, unitar şi suficient sieşi.

Explicaţia legendară constă deci în combinarea lucrurilor concrete din lumea de „început" până la atingerea configuraţiei concrete din lumea de azi. Şi, pentru că lumea de

„început” reprezintă o proiecţie ideală, un construct utopic în care legile realului pot fi transgresate şi în care, la limită, totul este posibil, orice atribut şi orice eveniment al realităţii concrete poate fi cuprins şi lămurit de jocul unor evenimente, atribute şi fenomene. C. Levi – Strauss spunea că: legenda ca formă a povestirii exploatează o schemă comună, dar o fac, fiecare în felul său propriu. Relaţia lor nu este una de tip anterior – posterior, primitiv – derivat. Mai degrabă ea este una de complementaritate. Povestirile sunt mituri în miniatură, unde aceleaşi opoziţii sunt transpuse la scară redusă.

Rezultă că nu putem trasa o linie de demarcaţie clară între mituri şi legende (ca forme ale povestirii). În mediile folclorice, adeziunea la adevărul legendei este un factor care diferenţiază legenda de alte naraţiuni chiar construite pe aceeaşi structură epică. Niciodată legenda nu va manevra opoziţii minore (strict psihologice, fără o ancorare în real); din această cauză, ea stă mai aproape de mit, decât de basm.

Pentru că oferă o modalitate de „raţionalizare” a realului, pentru că explică (prin prezentarea originii fabuloase) chipul specific de a fi al diverselor elemente din universul înconjurător, pentru că dă un sens şi umanizează lumea, legenda solicită ca o condiţie „sine qua non” a existenţei sale, adeziunea colectivităţii tradiţionale. Altfel spus, mitul solicită credinţa, în timp ce legenda numai acceptarea; basmul se dispensează de aceste atribute, implicând numai solicitudinea, dispoziţia de a fi ascultat.

Drept urmare, legenda fiinţează într-o zonă de limită, între necunoscut şi cunoscut, crezut şi necrezut, real şi imaginar, practic şi fictiv. De aceea, aşa cum releva Silviu Angelescu: „adevărurile construcţiilor epice de tipul <<legendă>> aparţin ficţiunii şi sunt valori de grup, reactivate de accidentele reîntâlnirilor cu universul fizic, ale cărui detalii sunt investite cu alte semnificaţii decât cele imediate, ca urmare a proiectării lor pe ecranul altui sistem logic.”

Ovidiu Bîrlea consideră că tribulaţiile legendelor se datorează tocmai condiţiei „ştiinţifice”, inerentă acestor povestiri: „Cum se vede, orice relatare legendară este neapărat veridică în mediile care o colportează. Legenda ca atare nu poate fi decât adevărată, întrucât ea oferă o explicaţie <<ştiinţifică>> de pe o anumită poziţie culturală, având, prin aceasta, o poziţie privilegiată faţă de celelalte specii narative, cu excepţia povestirii, care pretinde de asemenea că relatează numai întâmplări adevărate. De îndată ce nu mai e crezută, legenda dispare şi,

după împrejurări se transformă în altă specie (…), dar cel mai adesea, e dată uitării, ca o recuzită ireparabilă.”

În sistemul legendar, nu povestirea (în sine) contează – ca basm – ci jocul dintre povestire (planul de suprafaţă) şi operaţiile mentale presupuse (planul de profunzime), dialectica subtilă prin care realul ajunge să fie „raţional” în urma încadrării şi analizării sale prin sistemul logicii narative – logică bazată pe ordonarea elementelor în configuraţii de tip metonimic (corelări bazate pe succesiuni şi interacţiuni) de tip metaforic (corelări bazate pe analogii).

Anumite formule iniţiale „se zice că” reprezintă forma de inerţie existentă în toate legendele. Frecvenţa cu care apar aceste expresii la iniţiala naraţiunii le conferă regimul de formule de deschidere impuse de convenţia estetică a legendei. Aceste formule retrag orice responsabilitate povestitorului, îi declină autoritatea, îl distanţează faţă de propria naraţiune. Sub acest aspect, formulele iniţiale ale legendei intră în corelaţie logică cu formulele finale care apar mai rar, reductibile la forma „ce-am auzit, spun”. Atât formulele iniţiale, cât şi cele finale îi specifică povestitorului rolul de simplu colportor care ascultă şi repetă.

Sub aspectul semnificaţiei, retragerea povestitorului în spatele unui prudent „se spune că” denunţă rezerva mentală pe care o păstrează faţă de adevărul unei naraţiuni care se deschide într-o asemenea manieră. Resimţit şi prezentat ca inert, adevărul evenimentului epic nu este şi adevărul povestitorului, de unde discreta, dar ferma desolidarizare faţă de povestire.

Legenda este fascinată de realul vieţii înconjurătoare căreia prin retorsiune poetică, se obstinează să-i afle nu atât o explicaţie, cât o semnificaţie. Consecinţa este o deformare a realului, proces specific oricărei construcţii epice integrabile în categoria legendei. Studiile consacrate legendei au stabilit gradul de îndepărtare faţă de real. Problema este totuşi de interes secundar. Nu gradul de îndepărtare faţă de real este important, ci sensul acestor deformări sistematice. Acestea sunt însă consecinţele unor mecanisme ale comunicării orale care ne obligă să cercetăm îndeaproape legenda ca specie ce ilustrează o dispoziţie mentală determinată. Un fapt întâmplat este supus unui proces de desfigurare, iar sentimentele corup adevărul şi îi creează ierarhii.

În legendă limbajul este apropiat de cel cotidian. Naraţiunea nu este ritmată, iar ritmul este rapid. Ea îşi înscrie evenimentul epic într-un trecut nedeterminat sau vag determinat „în vremuri de”, „la început”. Aceste formule, situate la iniţiala naraţiunii, cu funcţia de a fixa în timp evenimentul epic, capătă la finalul povestirii un corelativ logic prin care realul prezentului, îşi absoarbe semnificaţia din trecutul legendar.

Pornind de la aceste observaţii se concluzionează că în tipul „legendă” construcţia epică se realizează ca o consecinţă a relaţiei dintre două câmpuri de tensiune inegale ca putere: un prezent al povestirii „acum” şi un trecut ale evenimentului „demult, atunci”. Conectarea lui ***acum*** la ***atunci***, normă poetică a legendei, acuză o insuficienţă a prezentului povestirii resimţit ca inapt să semnifice prin el însuşi.

Prezenţa naratorului nu este semnalată în legendă. Povestitorul nu se implică în naraţiune, faţă de care păstrează o rezervă marcată stilistic prin chiar formula de deschidere, „se zice că”. Procedeul determină deplasarea în prim-plan a faptelor povestite şi nu a imaginii povestitorului. Acesta reţine, fără să-şi asume punctul de vedere al unei umanităţi nediferenţiate, prezente în acelaşi impersonal „se spune că”, specificând o atitudine rezervată în legătură cu povestirea care nu-i aparţine şi pentru adevărul căreia nu garantează.

Legenda nu este altceva decât o formă poetică de asumare a vieţii, rămâne fascinată de formele realului din lumea înconjurătoare cărora, prin retorsiune poetică, le oferă semnificaţii.

Realizată în conformitate cu o anumită convenţie, naraţiunea de tipul „legendă”, presupune un sistem de elemente interne şi un mod de organizare a acestora în vederea realizării unui efect estetic specific.

5.3. Balada: *Miorița*, *Mănăstirea Argeșului*

Mioriţa

În poezia populară, G. Călinescu distinge patru mituri fundamentale ale poporului român, „constituind momente de mare poezie: *Traian şi Dochia; Mioriţa; Meşterul Manole; Sburătorul*. Primul mit, care trimite la naşterea poporului nostru, simbolizează „constituirea

însăşi a poporului român”. Mitul situaţiei cosmice a omului, *Mioriţa,* simbolizează „existenţa pastorală a poporului român şi chiar unitatea lui în mijlocul real al ţării reprezentat de cercul carpatin”. *Meşterul Manole* constituie *mitul estetic*: El simbolizează condiţiile creaţiunii umane, încorporarea suferinţei individuale în opera de artă. În moartea meşterului şi în indiferenţa voievodului pentru fiinţa lui concretă s-a putu vedea un simbol al obiectivităţii absolute a creaţiei”. Iar *Sburătorul* este *mitul erotic* – „al invaziunii instinctului erotic la fete”. În concepţie călinesciană, valoarea acestor mituri etnice este certificată de folosirea lor ca surse de inspiraţie, prin prelucrare artistică, în literatura cultă. (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1982, pp. 56-60)

*

Capodopera absolută a folclorului românesc – culeasă de scriitorul paşoptist Alecu Russo de la păstorii din Munţii Vrancei – a fost publicată pentru prima dată de prietenul acestuia Vasile Alecsandri în 1852, în *Poesii poporale. Balade (Cântice bătrâneşti) adunate şi îndreptate de…*, în fruntea volumului întâi. Descoperitorul baladei, Alecu Russo, o considera cea mai frumoasă epopee pastorală a lumii; iar autorul culegerii folclorice, V. Alecsandri, punea accentul pe caracterului specific naţional, fiind reprezentativ românească prin originea eroilor baladei din cele trei provincii: Moldova („moldovan”), Ţara Românească („vrâncean”) şi Transilvania („ungurean”).

Geneza *cântecului bătrânesc* nu poate fi exact datată, fiindcă versiunea aleasă de Alecsandri – cea mai densă în idei şi expresivă – este rezultatul unui proces îndelungat, chiar secular, de contaminare şi armonizare a unor motive poetice din literatura noastră populară. Circulaţia *Mioriţei* – au constata specialiştii în folclor – acoperă întreg teritoriul românesc şi se cunosc peste nouă sute de variante provenind din spaţii folclorice diferite: Muntenia, Moldova, Bucovina, Banat, Dobrogea etc.

Această creaţie epică în versuri, cu circulaţie orală, simbolizează *existenţa pastorală* a poporului nostru – în opinia lui G. Călinescu şi reprezintă opera de sinteză, prin transfigurare artistică, a profundei filosofii româneşti despre viaţă şi moarte. Subiectul este simplu în aparenţă prin nucleul epic iniţial, al testamentului ciobanului. Un cioban moldovean pe când cobora cu oile de la munte este înştiinţat de o mioară înzestrată cu darul vorbirii că baciul

Ungurean împreună cu *cel Vrâncean* s-au înţeles să-l omoare pentru a-i lua turma sa mai bogată de oi „mândre şi cornute". Nu este lipsit de importanţă faptul că într-o variantă culeasă de celebrul folclorist G. Dem. Teodorescu balada se intitulează *Oaia năzdrăvană*. Pornind de la acest conflict dramatic introductiv, poetul anonim scoate în evidenţă atitudinea faţă de moarte a ciobanului condamnat să piară în floarea vârstei.

Ca structură, *Mioriţa* se întemeiază pe şase motive fundamentale: al transhumanţei; al complotului; al mioarei năzdrăvane; al testamentului; al alegoriei moarte-nuntă; al măicuţei bătrâne. Aceste motive structuratoare se îmbină armonic, decurgând unul din celălalt în cadrul unei compoziţii mixte: epică, lirică şi dramatică. Legătura dintre motive – cu o singură excepţie – se realizează în planul comunicării cu ajutorul conjuncţiilor *dar* şi *iar* cu funcţie adversativă sau copulativă. Într-un studiu monografic despre *Mioriţa* din 1966, folcloristul Adrian Fochi distingea nu mai puţin de 18 *teme* (înţelese ca nuclee epice) ale baladei: locul dramei; transhumanţa; ciobanii; hotărârea ciobanilor; cauzele omorului; oaia năzdrăvană; întrebarea ciobanului; descoperirea omorului; reacţia ciobanului; locul de îngropare; obiectele îngropării; plânsul oilor; alegoria morţii; apoteoza ciobanului; maica bătrână; portretul ciobanului; nunta mioritică; cadrul nupţial.

În distribuţia tematică echilibrată, se pot distinge, de fapt, două părţi încorporând simetric câte trei motive fiecare. Prima parte corespunde motivelor transhumanţei, complotului şi al mioarei năzdrăvane şi are un caracter preponderent epic, caracterizat prin narativitate versificată. Motivele menţionate se ordonează în jurul unor întâmplări sau evenimente epice: coborârea turmelor de oi la iernat, uneltirea celor doi ciobani invidioşi, deconspirarea complotului şi sfaturile mioarei năzdrăvane. În strofa introductivă, poetul anonim prezintă, cu economie de mijloace retorice, cadrul natural în care se desfăşoară întâmplările dramatice: Pe-un picior de plai,/ Pe-o gură de rai, /Iată vin în cale, /Se cobor la vale, /Trei turme de miei,/ Cu trei ciobănei. /Unu-i moldovan, /Unu-i ungurean/Şi unu-i vrâncean". Încă din primele versuri, prin intermediul metaforelor *picior de plai* şi *gură de rai* se conturează un spaţiu paradiziac, cu accente de idilă pastorală şi se evocă o atmosferă de basm care comuncă acordul intim dintre om şi natură. Seninătatea şi frumuseţea peisajului concordă cu tinereţea turmelor şi a ciobanilor, sugerată în cazul din urmă prin folosirea diminutivelor: „Trei turme de miei,/ Cu trei

ciobănei”. Distribuţia simetrică a celor *trei* oameni şi turme de oi („Unu-i moldovan, /Unu-i ungurean/ Şi unu-i vrâncean”) are rostul să sublinieze starea de linişte sufletească din mijlocul naturii paradisiace. Mişcările păstorilor sunt şi ele lente şi calme: ei vin „în cale” fără grabă şi „se cobor la vale”; pleonasmul coborârii sugerând timpul transhumanţei: toamna târzie.

Strofa următoare, în care se dezvoltă motivul complotului, continuă în aceeaşi tonalitate de prezentare obiectivă a faptelor. „Cel Ungurean” şi „cel Vrâncean” uneltesc să-l omoare pe ciobanul moldovean, fiind mai bogat în turme („ortoman”), cu „cai învăţaţi” şi câini curajoşi („mai bărbaţi”). Participarea afectivă a creatorului anonim la dramă este, totuşi, marcată prin utilizarea dativului etic („să *mi-l* omoare”) care vine să sublinieze situaţia dramatică a „Moldovanului”. Deşi gândurile ucigaşe ale confraţilor nu-i sunt cunoscute încă acestuia, contrastul dintre edenul terestru, atmosfera calmă şi luminoasă din prima strofă şi planul sumbru al complotiştilor este foarte puternic. Ciobanul „ortoman” va afla de complot din gura mioarei neliniştite care se hotărăşte să-i vorbească stăpânului: „Drăguţule bace, /Dă-ţi oile-ncoace, /La negru zăvoi, /Că-i iarbă de noi /Şi umbră de voi. /Stăpâne, stăpâne, /Îţi cheamă ş-un câine, /Cel mai bărbătesc /Şi cel mai frăţesc, /Că l-apus de soare /Vreau să mi te-omoare /Baciul ungurean /Şi cu cel vrâncean!”. Introducerea elementului fabulos în desfăşurarea epică va conduce, implicit, la schimbarea modalităţii de expresie. Odată cu introducerea motivului *mioarei năzdrăvane* , prin personificare, epicul este înlocuit treptat de liric şi dramatic.

Partea a doua a cântecului bătrânesc este structural dramatică şi plină de lirism. Acordul dintre om şi natură este încă o dată evidenţiat prin ataşamentul mioarei faţă de păstor. Reciprocitatea sentimentelor şi armonia dintre om şi meseria sau munca sa transpar din dialogul care se înfiripă între cioban şi mioară. Mai întâi, poetul anonim prezintă neliniştea şi zbuciumul rău-prevestitor al „mioriţei” Dar cea mioriţă, /Cu lână plăviţă, /De trei zile-ncoace /Gura nu-i mai tace, /Iarba nu-i mai place.” *Mioriţa laie, /Laie bucălaie*, cum o alintă ciobanul, îşi invită stăpânul să aducă turmele în adâncul zăvoiului, pentru a putea, în umbra deasă, să-i dezvăluie planul ucigaş. Folosirea diminutivelor („mioriţă”, „bolnăvioară”, „drăguţule bace”), a dativului etic şi a negaţiilor repetate („Gura nu-i mai tace,/ Iarba nu-i mai place”) intensifică substanţa dramatică a motivului poetic. Modalitatea de expresie a dramaticului o constituie

dialogul dintre mioară şi baci. Cu motivul mioarei năzdrăvane se încheie partea epică propriu-zisă a baladei.

Sub aparenţa dialogului cu mioara (care nu mai cuvântă), urmează monologul liric al ciobanului moldovean care îşi exprimă atitudinea lui senină faţă de viaţă şi moarte. El îşi acceptă moartea nu din resemnare mistică sau filosofică – cum remarca Romulus Vulcănescu în lucrarea sa fundamentală *Mitologie română* (1987), ci din respectul *legii pământului*, care nu poate şi nu trebuie încălcată de nimeni, pe această lume, pentru că în această lege a pământului stă tăria neamului lui”. Dragostea pentru viaţă şi pentru frumuseţea îndeletniciri sale păstoreşti este indicată – pe fondul acceptării morţii ca taină a Universului – prin dorinţa ciobanului de a fi înmormântat în preajma stânei, unde să poată auzi glasul oilor şi sunetul melodios al fluierului. Este rugămintea adresată ucigaşilor săi prin intermediul oiţei bârsane: „Ca să mă îngroape/ Aice, pe-aproape, /În strunga de oi, /Să fiu tot cu voi; /În dosul stânii /Să-mi aud cânii. /Aste să le spui, /Iar la cap să-mi pui /Fluieraş de fag, /Mult zice cu drag; /Fluieraş de os, /Mult zice duios; /Fluieraş de soc, /Mult zice cu foc!”. Condiţia tragică a păstorului şi regretul dispariţiei sale *premature* din viaţă transpar spre finalul strofei-rugăminte în care se valorifică motivul testamentului: „ Ş-oile s-or strânge, / Pe mine m-or plânge /Cu lacrimi de sânge!”.

Sfătuind, apoi, mioara cuvântătoare să nu le spună celorlalte oi „de omor”, ciobanul îşi imaginează moartea ca o nuntă cosmică: „Să le spui curat /Că m-am însurat /Cu-o mândră crăiasă, /A lumii mireasă; /Că la nunta mea /A căzut o stea; Soarele şi luna /Mi-au ţinut cununa. /Brazi şi paltinaşi /I-am avut nuntaşi, /Preoţi, munţii mari, /Paseri, lăutari, /Păserele mii, /Şi stele făclii!” Poemul mioritic atinge aici punctul culminant la încărcăturii lirice prin alegoria morţii, înţeleasă în spiritul tradiţiei româneşti ca o contopire cu natura eternă. Pe bună dreptate, Mircea Eliade remarca în *Mioriţa* mitul reintegrării în cosmos prin moarte (cf. *Arta de a muri*). Alegoria morţii se întemeiază pe credinţa populară conform căreia morţilor tineri, necăsătoriţi, li se oficiază un ritual de înmormântare contopit cu ceremonialul de nuntă: cunună pe cap, lumânări mari, cântece ş.a. Încifrarea alegorică se realizează, în cazul baladei, prin procedeul expresiv al personificării, cu elemente preluate din cadrul natural: preoţi vor fi munţii; nuni – soarele şi luna; nuntaşi – copacii pădurii; lăutari – păsările; lumânări – stelele.

În secvenţa finală, tânărul cioban îşi exprimă dragostea şi grija faţă de măicuţa sa îmbătrânită, evocată de creatorul anonim în ipostaza tragică a mamei care îşi caută fiul dispărut. Eroul mioritic, convins că aceasta, copleşită de sentimentul iubirii materne, ar putea descifra alegoria morţii sale, îşi sfătuieşte mioriţa să-i ascundă semnele morţii: „Să nu-i spui, drăguţă, / Că la nunta mea / A căzut o stea”. Dimpotrivă, mioara este rugată să-i destăinuie că s-a însurat cu o „fată de crai” (crăiasa din poveşti) într-un decor paradiziac (*gura de rai*). Altfel spus, eroul imaginează două variante ale morţii: moartea-nuntă - pentru turma de oi şi nunta ipotetică, posibilă în realitate – pentru mama sa. Ultima parte a monologului liric îndeplineşte o funcţie preponderent estetică, marcată de arta portretistică a creatorului anonim. Cele două portrete al măicuţei bătrâne şi al ciobanului tânăr – sunt de-o mare frumuseţe artistică. Înfăţişarea mamei îngrijorate este conturat succint, din câteva elemente (bătrână, cu brâu de lână), punându-se accentul pe durerea ei profundă. Suferinţa *măicuţei bătrâne* – ultimul motiv al baladei – este reliefată expresiv prin folosirea enumerării retorice şi a gerunziilor. „Din ochi lăcrimând / Pe câmp alergând/ De toţi întrebând /Şi la toţi zicând”. În portretul ciobanului care este conturat în mod indirect, prin imaginea proiectată în gândurile mamei îndurerate, se scoate în evidenţă frumuseţea fizică a tânărului care corespunzând frumuseţii morale. Din punct de vedere stilistic, portretul este realizat cu ajutorul metaforei descifrate cu origine în comparaţie): „Cine-a cunoscut, /Cine mi-a văzut /Mândru ciobănel, /Tras printr-un inel?/ /Feţişoara lui, /Spuma laptelui; /Musteţioara lui, /Spicul grâului; / Perişorul lui, /Peana corbului; /Ochişorii lui, /Mura câmpului?”

După epuizarea motivului măicuţei bătrâne, poetul anonim repetă imaginea nunţii cosmice (în negativ, prin interdicţia impusă mioarei), pentru a accentua accepţiunea morţii ca un fenomen natural, ca o reintegrare firească în unitatea cosmică: „Iar la cea măicuţă /Să nu spui, drăguţă, /Că la nunta mea/A căzut o stea, /C-am avut nuntaşi/Brazi şi paltinaşi, /Preoţi, munţii mari, /Paseri, lăutari, /Păserele mii, /Şi stele făclii!” Deşi protestul eroului mioritic faţă de moartea violentă, înainte de vreme, este sugerat în cuprinsul monologului său, gândul morţii nu-l înspăimântă, fiindcă nutreşte credinţa că se va contopi cu natura protectoare. În termeni filosofici, putem spune că atitudinea în faţa morţii se manifestă sub forma *panteismului* (care identifică divinitatea cu natura), prin contopirea cu natura după dispariţia fizică.

Prin limbajul ei artistic desăvârşit, *Mioriţa* constituie – cu expresia lui G. Călinescu – *momentul iniţial al oricărei culturi autohtone*. Poetul anonim se foloseşte de un complex de figuri stilistice, de la personificare, comparaţie, epitet ornant, enumeraţie şi metaforă până la procedeul refrenului şi la afereză („Mioriţă laie / Laie, bucălaie” etc.) menite să confere muzicalitate versurilor şi, în general, valori estetice. Vechimea seculară a creaţiei populare este subliniata prin folosirea arhaismelor ieşite astăzi din uz: *ortoman* (bogat), *plăviţă* (lână albă), *bârsană* (cu lână lungă şi aspră), *bucălaie, laie* (oaie cu lână albă şi bot negru sau cele două culori amestecate).

Valoarea baladei este confirmată în zilele noastre prin folosirea ei ca sursă de inspiraţie pentru exponenţii literaturii culte. Astfel, *Mioriţa* l-a inspirat pe Mihail Sadoveanu în concepţia romanului *Baltagul*, proiectat ca replică narativă a motivelor din baladă. Iar Lucian Blaga şi-a întemeiat principiul filosofic din studiu *Spaţiul mioritic* - inclus în *Trilogia culturii* - pe ideea sugerată de poemul mioritic al alternanţei deal-vale, ca spaţiu „indefinit ondulat” al plaiului românesc. Pentru poeţi, *Mioriţa* constituie o sursă inepuizabilă, ca să amintim doar câteva exemple: *Mai am un singur dor* de Mihai Eminescu, *Vara* de George Coşbuc, *Mioriţa* de Nicolae Labiş.

Monastirea / Mănăstirea Argeşului

Titlul originar al baladei este *Monastirea Argeşului*, un titlu arhaizant, aşa cum apare în varianta primei culegeri folclorice din 1852-1853, în două volume, *Poesii poporale. Balade (Cântice bătrâneşti) adunate şi îndreptate de Vasile Alecsandri*, versiune considerată o capodoperă de G. Călinescu, constituind momentul iniţial al culturii româneşti. Dar circulă în mediul cult şi în alte versiuni cu alte titluri: *Meşterul Manole, Zidirea Mănăstirii Argeşului* şi *Legenda Mănăstirii Argeşului*. Este considerată a doua capodoperă folclorică românească, după *Mioriţa*, în care apare motivul *morţii violente* întru eternitate, dezvoltat în registru baladesc. Tema ordonatoare constituie *mitul estetic al românilor*, cu expresia călinesciană: jertfa zidirii sau jertfa pentru creaţie. Acţiunea baladei simbolizează, aşadar, drama creatorului de artă care

îşi sacrifică soţia cu copilul nenăscut şi chiar propria viaţă pentru ca opera lui *să se desăvârşească* şi *să dureze*.

Jertfa zidirii are un substrat legendar străvechi datând din antichitate, fiind răspândită, spun specialiştii, la toate popoarele din Europa, Asia sau Africa, sub forma unor practici sau ritualuri prilejuite de noile construcţii (zidiri). Dar aceste credinţe şi superstiţii –„Numai în Sud-Estul Europei (ele) au fost creatoare de balade, adică de produse literare autonome" – remarca Mircea Eliade într-un studiu fundamental pe această temă, *Comentarii la legenda Meşterului Manole* (1943). În folclorul românesc, tema jertfei se raportează direct la monumentul arhitectural al Mănăstirii de la Curtea de Argeş, una dintre capitalele voievodale de-a lungul timpului. Începută probabil de Negru Vodă în secolul al XIII-lea şi rămasă neterminată, construcţia acestei mănăstiri din capitala domnească va fi încheiată în timpul domniei lui Neagoe Basarab, la începutul secolului al XVI-lea (corespunzând cu timpul acţiunii baladei) – este adevărul istoric. În baladă, mănăstirea este doar un pretext, fiindcă acţiunea baladescă va fi focalizată pe personalitatea lui Manole, ilustrând tema dramei creatorului genial.

Monastirea Argeşului are structura unui poem folcloric de largă respiraţie narativă, cu acţiunea concentrată în jurul unui erou excepţional, asemănător cu eroii basmelor româneşti. În cele cinci părţi ale baladei – pe care le putem distinge convenţional -, autorul anonim dezvoltă şi armonizează o serie de motive convergente: *zidul părăsit, surparea zidurilor, visul izbăvitor* al eroului, *femeia destinată zidirii*, *zidirea prin moarte, conflictul feudal, zborul constructorilor, fântâna*. În prima parte se fixează timpul şi spaţiul (epoca feudală, valea Argeşului) prin prezentarea domnitorului şi a celor zece meşteri zidari de frunte care caută *loc de pomenire*: „Pe Argeş în gios / Pe un mal frumos, / Negru-Vodă trece / Cu tovarăşi zece: / Nouă meşteri mari, /Calfe şi zidari /Şi Manoli - zece, /Care-i şi întrece". Locul căutat este unul de excepţie, greu de găsit: al unei biserici neterminate din vechime („Un zid părăsit /Şi neisprăvit"). *Zidul părăsit şi neisprăvit* simbolizează haosul primordial dinaintea *transformării în cosmos* – alcătuirea universului unitar şi armonios, fiind un loc dominat deopotrivă de forţe benefice şi malefice (Binele şi Răul din basme). Ciobănaşul care le indică locul de mănăstire atrage atenţia asupra demonismului locului câinii latră a moarte): „Cânii, cum îl văd, /La el se răpăd / Şi latră-a pustiu / Şi urlă-a morţiu". În actul său demiurgic, Manole se confruntă, aşadar, şi cu forţele

obscure ale Răului, punând temelia bisericii domneşti pe ruine arhaice. În acest context, Negru Vodă îşi exprimă clar dorinţa sa de construcţie durabilă, care sună ca o poruncă chiar dacă le promite averi şi boierie:”Aici să-mi duraţi/Monastire naltă/Cum n-a mai fost altă,/ Ca v-oi da averi,/V-oi face boieri,/ Iar de nu, apoi/V-oi zidi pe voi,/ V-oi zidi de vii/Chiar in temelii!”. Din ameninţarea radicală a domnitorului se înţelege că edificiul dumnezeiesc trebuia neapărat ridicat pentru a putea pune ordine în ţară. Manole devine, astfel, omul creator de excepţie care preia idealul constructiv al înaintaşilor, asumându-şi toate riscurile.

Intriga se naşte din confruntarea constructorilor cu forţele obscure care produc dărâmarea repetată a zidurilor înălţate cu trudă, fiindcă tot ce construiau pe lumină se dărâma pe întuneric:” Dar orice lucra,/ Noaptea se surpa!/ A duoa zi iar, / A tria zi iar,/A patra zi iar/ Lucra în zadar!/ Domnul se mira/ Ş-apoi îi mustra,/ Ş-apoi se-ncrunta/ Şi-i ameninţa/ Să-i puie de vii/Chiari în temelii!”. Pentru a învinge forţele telurice, era nevoie de intervenţia

divină. Din acest momente se revelează rolul de *ales* a lui Manole, care spre deosebire de confraţii săi nu se înspăimântă de surparea zidurilor,(*Tremura lucrând, / Lucra tremurând*), ci se cufundă în vis. Altfel spus, nu tremură, căci aude vocea divină. În stare onirică, Divinitatea îi comunică mesajul salvator,- întărindu-i condiţia de *ales*, de om cu destin excepţional - şi, la rândul său, Manole îl comunică zidarilor: „O şoptă de sus/ Aievea mi-a spus/ Că orice-am lucra,/ Noaptea s-a surpa/ Pân-om hotărî/ În zid de-a zidi/ Cea-ntâi soţioară,/ Cea-ntâi sorioară/ Care s-a ivi/ Mâni în zori de zi,/ Aducând bucate/ La soţ ori la frate”. Pentru ca mesajul din vis să fie îndeplinit, Manole le cere meşterilor *jurământul de taină* („Cu toţi să giurăm/ Şi să ne legăm/ Taina s-o păstrăm”), fiind conştient că prin sacrificarea rudei ce va veni prima cu mâncare se înfăptuieşte *o jertfă umană* necesară pentru înălţarea sfintei mănăstiri: *Pe ea s-o jertfim,/ În zid s-o zidim!*

În zorii zilei următoare, când o zăreşte venind pe „soţioara lui/ Floarea câmpului” pentru a-i aduce „prânz de mâncătură” şi „vin de băutură”, eroul dă primele semne de slăbiciune omenească. Este singura dată când eroul ezită, oscilând între iubire şi menire. Dragostea pentru frumoasa soţie pare să învingă idealul construcţiei durabile: „În genunchi cădea/ Şi plângând zicea:/ "Dă, Doamne, pe lume/ O ploaie cu spume,/ Să facă păraie,/ Să curgă şiroaie,/ Apele să crească,/ Mândra să-mi oprească,/ S-o oprească-n vale,/S-o-ntoarcă din cale!".

Comunicarea cu forţa divină îl scoate pe erou din planul real şi îl plasează într-unul sacru. În fond, *Domnul-Dumnezeu* reprezintă simbolic ctitorul sacru al biserici, pe când *domnul-voievod* este ctitorul terestru. Rugile eroului sunt îndeplinite de Dumnezeu, ceea ce constituie încă o confirmare a condiţiei de *ales*. Drumul femeii spre locul construcţiei este un drum presărat cu obstacole precum drumul feţi-frumoşilor din poveste, dar nu provocate de obiecte magice, ci de voinţa divină. Dar iubirea Anei nu poate fi învinsă nici de ploaia ca un potop, nici de vântul sălbatic răsturnând munţii: „Iara pe Ana/ Nici c-o înturna!/ Ea mereu venea,/ Pe drum şovăia/ Şi s-apropia/ Şi, amar de ea,/ Iată c-agiungea!". Obstacolele de origine divină (şi naturală: ploaia torenţială, furtuna devastatoare) sunt tot atâtea *probe* ale iubirii nestinse. Parcurgând un veritabil drum iniţiatic, Ana devine şi ea *aleasă*, fiinţă de excepţie ca şi Manole.

Momentul culminant al acţiunii baladeşti este atins prin zidirea de vie a Anei. Accentul cade de aici încolo pe viaţa interioară plină de tensiune (durerea sufletească) a *meşterului* şi pe tăria morală probată prin forţa iubirii – în cazul Anei. În timp ce confraţii săi lipsiţi de morală se bucură („Meşterii cei mari,/ Calfe şi zidari/ Mult înveselea/ Dacă o videa"), Manole (denumit Manea, în altă variantă a numelui), copleşit de durere, îi ascunde adevărul Anei, propunându-i zidirea ca un joc şăgalnic: „Şi, glumind, zicea:/ Stai, mândruţa mea,/ Nu te spăria,/ Că vrem să glumim/ Şi să te zidim!/ Ana se-ncredea/ Şi vesel râdea./ Iar Manea ofta/ Şi se apuca/ Zidul de zidit,/ Visul de-mplinit." Râzând la început, Ana acceptă jocul iubirii, dar înţelege pe măsură ce zidul o cuprinde că trebuie să se sacrifice pentru împlinirea idealului lui Manole. Tragismul situaţiei este subliniat de invocaţia de trei ori repetată (multiplicată treptat); în a doua plângere îi mărturiseşte indirect eroului că putea avea un fiu: „Tot mereu plângea/ Şi mereu zicea:/ - Manoli, Manoli,/ Meştere Manoli!/ Zidul rău mă strânge/ Ţâţişoara-mi plânge,/ Copilaşu-mi

frânge!" Biserica reprezintă *groapa* femeii iubite (şi a pruncului nenăscut) şi îngropând-o pe Ana în zid, Manole îşi îngroapă *iubirea vie*. Sensul simbolic, desprins din credinţa populară şi, în genere, din mitologie ar fi acela că moartea violentă devine creatoare dacă este provocată ritualic (ritualul jertfirii). Ana ajunge să fie astfel trup şi suflet al mănăstirii.

Odată înălţată mănăstirea de pe Argeş, Negru Vodă vine să admire construcţia *unică* („Falnica zidire,/ Monastire naltă,/ Cum n-a mai fost altă."), şi le cere să-i răspundă cu mâna pe inimă dacă sunt în stare să construiască o mănăstire mai falnică decât aceasta: „De-aveţi

meşterie/ Ca să-mi faceţi mie/ Altă monastire/ Pentru pomenire,/ Mult mai luminoasă/ Şi mult mai frumoasă?" După răspunsul orgolios al meşterilor lipsiţi de măsură („- Ca noi, meşteri mari,/ Calfe şi zidari,/ Alţii nici ca sânt/ Pe acest pământ!/ Aflǎ că noi ştim/ Oricând să zidim/ Altă monastire"), domnitorul întrerupe brusc dialogul, poruncind să fie luate schelele şi scările de coborâre pentru ca meşterii să moară pe acoperiş, spre a nu mai crea o operă de artă similară. Condamnarea la moarte a celor zece meşteri („Să mi-i părăsească,/ Ca să putrezească/ Colo pe grindiş,/ Sus pe coperiş.") ţine de relaţiile sociale specifice feudalismului, în care domnul / stăpânul deţine puterea absolută asupra supuşilor săi, având dreptul de viaţă sau moarte asupra lor.

Finalul baladei este dominat de tragism şi impregnat de simboluri. Meşterii încearcă să scape cu ajutorul unor aripi făcute din şindrilă, dar zborul lor eşuează şi se zdrobesc de pământ: „Şi-n văzduh sărea,/ Dar pe loc cădea,/ Şi unde pica,/ Trupu-şi despica". Întemeiată pe ideea sacrificiului ultim, moartea lor devine simbolică; mai ales a meşterului fără pereche, Manole. În acest punct, balada românească apare contaminată de mitul lui Icar din antichitatea greacă. Fiul lui Dedal, constructorul genial al labirintului unde va fi izolat Minotaurul, după ce regele Minos din Creta porunceşte să fie amândoi închişi în labirint, confecţionează două perechi de aripi artificiale din pene lipite cu ceară. Dar deosebirea este esenţială între mitul grecesc şi legenda românească. Icar moare din orgoliu, fiindcă se avântă spre înălţimile cerului şi ceara aripilor e topită de soare. Pe când Meşterul Manole îşi împlineşte destinul prin propria jertfire ritualică; moartea lui simbolizând depăşirea condiţiei de fiinţă efemeră prin atingerea desăvârşirii în opera perfectă, mănăstirea durabilă în timp. Înălţarea bisericii echivalează cu ascensiunea spre cer. În clipa morţii aude glasul tânguitor al femeii iubite, jertfită la temelia mănăstirii:" Zidul rău mă strânge,/ Ţâţişoara-mi plânge,/ Copilaşu-mi frânge,/ Viaţa mi se stinge!/ Cum o auzea,/ Manea se pierdea,/ Ochi-i se-nvelea;/ Lumea se-ntorcea,/ Norii se-nvârtea,/ Şi de pe grindiş,/ De pe coperiş,/ Mort bietul cădea!"

Prin sacrificiul suprem, Meşterul Manole se înalţă ca om în nemurire. Din pământul pe care se prăbuşeşte ţâşneşte un izvor, ca simbol natural al creaţiei eterne: „Iar unde cădea/ Ce se mai făcea?/ O fântână lină,/ Cu apă puţină,/ Cu apă sărată,/ Cu lacrimi udată!" Motivul *fântânii* accentuează rostul jertfirii. Moartea pentru creaţie este urmată de renaştere într-o altă

dimensiune cosmică: Manole se transformă în apa care va uda veşnic temelia mănăstirii. Trebuie adăugat că devotamentul Anei faţă de soţ şi menirea lui constituie o calitate morală subliniată apăsat de poetul anonim prin reluarea vocii eroinei din zid, cu rol educativ.

Compoziţia *Monăstirii Argeşului* este similară cu a unui poem dramatic, datorită dialogurilor frecvente dintre domnitor şi meşteri, la care se adaugă alte dialoguri episodice: Negru Vodă - ciobănaş, Manole - meşteri, Manole - Ana şi Manole - Dumnezeu – realizate în registrul monologului. Dramatismul intrinsec al baladei este amplificat prin muzicalitatea versurilor, susţinută de folosirea repetiţiei şi a refrenului specific cântecului bătrânesc. Stilistic, se remarcă apelul la hiperbolă, precum în prezentarea potopului („Ploaie spumegată/ Ce face pâraie/ Şi îmflă şiroaie") şi a furtunii („Un vânt pre pamânt,/ Paltini că-ndoia,/ Brazi că despoia,/ Munţii răsturna". Timbrul liric al operei decurge şi din folosirea diminutivelor cu valoare afectivă: Pân' la gleznişoare,/ Pân' la pulpişoare. Pân' la costişoare,/ Pân' la ţâţişoare. / Pân' la buzişoare" etc. Limbajul popular sau familiar, împănat cu termeni arhaici susţin, apoi, oralitatea stilului. Putem considera conclusiv *Monăstirea /Mănăstirea Argeşului* capodoperă dramatică a literaturii populare, impregnată de lirism şi marcată de oralitate. Pe bună dreptate, a constituit sursă de inspiraţie pentru literatura cultă. Motivul constucţiei durabile prin jertfă a fost valorificat în drame cu acelaşi titlul, *Meşterul Manole*, de Lucian Blaga şi Octavian Goga, dar şi în proza modernă, de G. Călinescu în romanul *Bietu Ioanide*.

9.3. Modalități de receptare a textelor cu conținut istoric – *Legenda Vrâncioaiei*

Analiza textelor istorice cu ajutorul lecturilor explicativă, comprehensivă şi interpretativă, trebuie să pună în valoare resursele educative cognitive, estetice şi morale ale textelor, prin strategii care solicită, de cele mai multe ori, latura afectivă. Prin intermediul acestor texte, în clase II-IV, elevii se întâlnesc cu cele mai semnificative momente din istoria poporului român, cunosc fapte de vitejie ale strămoşilor, figuri de eroi ai poporului roman. Citirea textelor cu conţinut istoric determină familiarizarea şi formarea unor reprezentări corecte cu privire la unele noţiuni istorice, cum sunt cele privitoare la cronologie (epocă, perioadă, mileniu, secol), la viaţa economică (muncă, îndeletniciri, unelete), sau cu privire la

organizarea socio-politică (clasă socială, formă de stat, război/pace, dreptate/nedreptate, exploatare/libertate, suveranitate/suzeranitate). Acest gen de texte urmăreşte, prin accesibilizarea mesajelor lor, să cultive sentimente și atitudini de valoare, în special patriotismul, manifestat sub forma mândriei de a fi român, a curajului de a lua decizii şi a dorinţei de a fi bun, drept, moral. Textele cu conţinut istoric sunt destul de numeroase în manualele de limba română pentru clasele II-IV, unele dintre ele înfăţişând fapte istorice prin intermediul legendei sau al altor creaţii literare, ca de exemplu al poemului eroic sau al povestirilor sau schiţelor, iar altele se apropie prin conţinutul şi forma de prezentare de textele întâlnite în manualele de istorie, prezentând personalităţi istorice marcante ale poporului român. Indiferent de forma în care apar, textele istorice infăţişează date, fapte, fenomene sociale care nu pot fi prezentate pe calea intuiţiei directe. În cuprinsul lor se întalnesc o serie de termeni şi denumiri noi pentru elevi, care redau culoarea epocii respective. Limbajul unor texte au un caracter specific, aşadar este evident că înţelegerea lor creează elevilor anumite dificultăţi de receptare, comparativ cu alte categorii de texte.

O categorie aparte a textelor istorice o constituie legendele. Explicând geneza unui lucru, a unul fenomen, caracterul aparte al unui eveniment istoric, legendele apelează de obicei la elemente fantastice. Aceste caracteristici şi limbajul specific mai greoi, fac ca legendele istorice să fie mai greu accesibile elevilor. Elevii nu vor trebui să înțeleagă doar faptele ci și semnificaţiile acestor fapte. Dacă s-ar parcurge ca un text obișnuit, valenţele afective ale faptelor neobişnuite ar fi estompate și reduse ca semnificație. Faptele de legendă, oricât de mult ar impresiona, se pot uita în cele din urmă, dar semnificaţia lor, dacă este înţeleasă corect, îşi va pune amprenta pe întregul comportament al elevilor.

De aceea, în abordarea acestor categorii de texte, se cere un mod de analiză care de la prima lectură explicativă să asigure nu numai înţelegerea evenimentelor şi a faptelor de legendă, cât mai ales semnificaţia acestora, în scopul valorificării lor sub raport educativ. Astfel, pe lângă povestirea profesorului, caldă, nuanţată, expresivă, cu o intonaţie adecvată, cu pauzele şi gesturile cele mai potrivite, care să emoţioneze şi să menţină atenţia elevilor, o importanţă deosebită o au întrebările, care să focalizeze atenţia asupra mesajului, să îi pregătească psihologic pe elevi, astfel încat, la lectura interpretativă, după ce vor fi înţeles

conţinutul, să poată realiza transferul de la personaj la propria lor identitate, de la trecut la prezent. Astfel, întrebările extratextuale, deschise, interpretative, vor avea acest rol de mobilizare afectivă, psihologică, de pregătire a accesului spre sensurile alegoric, anagogic, mistic, care nu sunt accesibile decât prin iniţiere. Legendele istorice relevă, în formă concisă şi sobră, sub semnul stilului oral, faptele oştenilor români şi ale domnitorilor care au pătruns în conştiinţa şi tradiţia poporului, ca simboluri ale demnităţii naţionale. Personajele sunt realizate la interferenţa dintre realitate şi mit. Domnitorii ţărilor romane se bizuie pe virtuţile oştenilor: credinţa, inteligenţa, vitejia. Patriotismul voievozilor români, ca şi al oştenilor, este o însuşire firească, sensul existenţei lor fiind slujirea intereselor neamului. Subiectul legendei este simplu, expoziţiunea şi intriga sunt dispuse circular. Trăsăturile personajelor se desprind din selecţia şi acumularea unor fapte şi situaţii sugestive, evocate prin naraţiune şi dialog.

De exemplu, în *Legenda Vrâncioaiei* se vor putea pune următoarele întrebări intratextuale/comprehensive (închise, cu un singur răspuns găsit în text): *Cine sunt personajele din legendă?, Când se petrece acţiunea?, Unde stătea bătrâna?, În ce moment al zilei se petrece acţiunea?, Cum îşi iubea bătrâna feciorii?;* sau următoarele întrebări extratextuale/interpretative (deschise, de tipul da, nu sau cu mai multe variante de răspuns): *Ce semnificaţie are faptul că baba era vădană?* (singurătate, tristeţe, bătrâneţe etc.)*, Ce valenţe dă acest detaliu gestului ei de a-şi dărui feciorii domnitorului pentru luptă?* (eroice, de curaj, patriotism, sacrificiu personal, cu riscul de a rămâne singură de tot etc.)*, Dar faptul că feciorii erau şapte?* (ca în basme, aveau atribute de personaje supranaturale, viteji, Feţi- Frumoşi etc.) care vor putea fi extrapolate şi la alte texte.

Alte metode şi procedee de prelucrare a mesajului textelor istorice ar putea fi harta personajelor, reţeaua personajelor, discuţii-reţea, etc. Esenţa metodei constă în ideea că, deşi nu sunt deosebit de simbolice, aproape toate operele literare ne fac să ne gândim la probleme din viaţa personală, ca şi la probleme general-umane. O modalitate simplă de explorare a sensurilor imaginilor şi a simbolurilor dintr-o creaţie literară este să le adresăm elevilor următoarele trei intrebări: *Ce înseamnă simbolul/imaginea luptei în povestire? Ce reprezintă simbolul/imaginea luptei în viaţa mea? Ce semnificaţie are lupta/războiul pentru condiţia umană în genere?* Aşa cum ne amintesc de întâmplări din propria noastră viaţă, operele literare

se pot corela cu altele pe aceeaşi temă. Elevii înţeleg mai mult din ceea ce citesc dacă şi-au cultivat capacitatea de a sesiza intertextualitatea, capacitatea de a se gandi la mai multe texte simultan, în timp ce explorează o anumită temă literară.

Temă:

Demonstraţi care sunt modalităţile de receptare a legendei populare *Pe Argeș în jos...* la clasele primare*.* Alcătuiţi un proiect didactic sau o secvenţă de proiect didactic din care să reiasă mijloacele de accesibilizare a mesajului artistic.

CAPITOLUL AL X-LEA

Literatura de aventuri

Opere recomandate :

La Medeleni, Ionel Teodoreanu

Fram ursul polar, Camil Petrescu

Toate pânzele sus, Radu Tudoran

Pistruiatul, Francisc Munteanu

Heidi, fetița munților, Johanna Siry

Aventurile lui Tom Sawyer, Mark Twain

Micul prinț, Antoine de Saint Exupery

Călătoriile lui Gulliver, Johnatan Swift

Aventurile lui Pinocchio, Carlo Collodi

Robinson Crusoe, Daniel Defoe

Alice în țara minunilor, Lewis Carroll

Aventurile lui Cepelică, Gianni Rodari

Cartea junglei, Rudyard Kipling

Literatura de aventuri a atras dintotdeauna un public cititor pasionat şi foarte numeros, fiind caracterizată printr-o mare varietate tematică, acțiune compexă și dinamism. Acest tip de literatură fantastică, imaginativă și fantezistă contribuie la dezvoltarea imaginaţiei copiilor şi a adolescenţilor, a unor trăsături pozitive de caracter: curaj, dorinţă de cunoaştere şi explorare, perseverenţă. Citind aceste cărţi, copii vor putea trăi viaţa a zeci de personaje şi vor putea ieşi din poveşti îmbogăţiţi de experienţe palpitante. Prin localizarea acțiunii în spații exotice, prin crearea unor personaje originale, prin acțiunile încărcate de mister, uneori plasate într-un timp foarte îndepărtat, literatura de aventuri cultivă imaginația micului cititor.

Romanul de aventuri, specie reprezentativă a acestui gen de liteartură, are la bază dorul de aventură și nostalgia ținuturilor necunoscute ale eroilor care trec prin întâmplări extraordinare, probând curajul, iscusința și perspicacitatea acestora. Indiferent de tema abordată, subiectul romanului de aventuri este construit din episoade dramatice care evoluează gradat, ținându-l pe micul cititor într-o tensiune permanentă și se încheie, în general, printr-un deznodământ fericit pentru eroii pozitivi. Cadrul fantastic din basme a fost înlocuit cu locuri necunoscute, tainice, dar din viața reală, înlesnind trecerea de la basm la literatura realistă destinată micilor cititori. Eroul nu va mai învinge cu ajutorul miraculosului, a unor puteri sau obiecte magice ca în basme, ci prin propriile sale calități sufletești și fizice: inteligență, curaj, perseverență, ingeniozitate și vigoare. Mijloacele din realitatea înconjurătoare prezente în creațiile de aventuri sunt diverse: mijloace fizice de deplasare în pas cu evoluția tehnicii – pluta, corabia, barca, vaporul, trenul, mașina, balonul, etc. – sau prin intermediul metafizicii, prin vis și gând; mijloace uzuale de comunicare precum focul, poșta, telefonul; obiecte utile explorării și vestimentație corespunzătoare. Eroii realizează fapte ieșite din comun doar prin forțele proprii, prin curaj, ci nu cu ajutorul fantasticului.

Personajele romanului de aventuri sunt complexe și au funcții exponențiale: antropologice, etnice, sociale, profesionale, comportamentale și caracteriale. Ele se caracterizează prin atitudinile și faptele lor, epicul substituindu-se astfel observațiai psihologice. Personajele pozitive, eroii aventurilor, sunt înzestrați cu trăsături pozitive de caracter de-a lungul narațiunii, iar slabiciunile acestora sunt ușor trecute cu vederea de către cititor, caci sunt mereu ajutate de către alte personaje să treacă peste dificultăți. Personajele negative sunt zugrăvite prin trăsături fizice și morale respingătoare care stârnesc dezaprobarea și dezgustul micului cititor dar și satisfacția că în final sunt învinse.

Limba și stilul romanelor de aventuri abundă în neologisme, în special termeni tehnici sau denumiri exotice, ceea ce transformă acest tip de creație literară într-un mijloac didactice valoros pentru îmbogățirea fondului lexical activ al micului cititor, pe de o parte, iar pe de altă parte pentru însușirea viitoarelor noțiuni științifice.

Literatura de aventuri oferă modele de comportament micilor cititori, prin personajele care participă la acțiuni susținute în atingerea unor idealuri, într-o construcție epică, logică,

plină de dinamism și suspans, răspunzând astfel multor întrebări născute din setea de cunoștere a copiilor.

10.1. *Fram ursul polar* de Cezar Petrescu

Cezar Petrescu este acel autor care a reuşit să fascineze, cu o singură carte, cea mai importantă lume a unui cititor: lumea copilăriei sale. Generaţii după generaţii de copii din România au fost fermecați de *Fram, ursul polar*. Toată arta acestei cărţi minunate constă în faptul că niciodată nu pune în gura lui Fram cuvinte, gândire şi limbaj uman. Fram rămîne urs, în pielea lui de urs, un urs special şi drag, care ne-a înduioşat atât de mult pe noi, puii de om.

Prima ediţie a romanului *Fram, ursul polar* a fost publicată în 1932 la Bucureşti, cu ilustraţii de Nicolae Tonitza. Este unul dintre cele mai îndrăgite romane de aventură pentru copii, un roman realizat în linia lui Jack London, o adevărată capodoperă, ce a cunoscut şi o neaşteptată circulaţie în afara ţării, mai mult decât oricare altă operă a sa. Romanul este construit pe coordonatele mult uzitatei teze sămănătoriste, a dezrădăcinării.

Textul este o naraţiune deoarece sentimentele şi ideile autorului sunt exprimate indirect, prin intermediul unei succesiuni de întâmplări, care presupun un conflict, personaje şi care sunt povestite de un narator la persoana a III-a. Modul de expunere dominant este naraţiunea, care se împleteşte cu descrierea.

Acțiunea romanului, întinsă pe douăzeci și cinci de capitole, se petrece pe două planuri alternante: planul uman și lumea polară a personajului principal. Povestea începe cu o reprezentaţie de adio a circului Struţki. Avea să fie ultima apariţie a lui Fram, ursul polar. În arenă apar pe rând caii, elefanţii, maimuţele, leii şi leoparzii, dar şi acrobaţii şi clovnii. Toată lumea aștepta cu nerăbdare apariţia magică a lui Fram. Spectatorii sunt dezamăgiţi. Fram rămâne ascuns în cuşca lui, singur, doar cu visele lui şi cu un singur gând: să se întoarcă în locurile în care s-a născut.

Autorul ne poartă pe câmpurile albe de la Cercul Polar, acolo unde într-o noapte, din aceea care ţine 6 luni, se naşte Fram. Creşte alături de mama sa până când este prins de un vânător şi dus într-o colibă de eschimoşi. Este vândut unor marinari care veniseră în ţinuturile

arctice să vâneze foci şi balene. Aceştia îl botează Fram şi când ajung pe uscat îl vând circului Struţki.

La circ învaţă tot felul de giumbuşlucuri. Timpul trece încet, iar Fram, prin programul pe care îl executa în fiecare seară devine vestit. Îşi execută programul de unul singur, fără îmblinzitor, născoceşte în fiecare seară ceva nou, devine prietenul oamenilor.

Fram începe să aibă un vis care se repetă. Visul ursului îl face să-şi amintească de copilăria sa şi de schimbările prin care trecuse până în prezent. Datorită faptului că acum trăia printre oameni, el uitase trecutul. Trecutul reînvie în gândurile lui Fram prin visul care este întotdeauna acelaşi.

Puiul de urs înzestrat cu sentimente umane, îți iubește mama care îl ocroteşte, nu înţelege uşor ce s-a întâmplat cu izvorul de lapte cald, de ce acesta a secat atunci când mama lui s-a speriat de o detunătură şi a căzut, de ce nu se ridică mama lui, doar au mai fost de atâtea ori când furtuna a bubuit cu şi mai multă putere şi mama lui nu s-a speriat. Nu înţelege fiinţele acestea care îl încolţesc şi-l duc pe sus într-un loc unde mirosul este altfel decât cel ştiut de el. Dar puiul de urs trăieşte, este înconjurat de oameni care îi arată ce trebuie să facă pentru a-i fi bine, ajunge astfel atracţia circului Struţki pentru că el reuşeşte să depăşească nivelul condiţionărilor impuse de dresaj oferind reprezentaţii care se adaptează publicului prezent în cortul de spectacol.

Fram suie o treaptă sau poate doar se ridică pe vârfuri atunci când îşi permite să acţioneze depăşind limitele instructajului, păstrându-se totuşi în apropierea lui, el face o serie de mişcări care sunt întărite de aplauzele publicului, urmând ca încet, încet, reprezentaţie cu reprezentaţie aceste mişcări să devină din ce în ce mai elaborate astfel, el primeşte o pungă cu bomboane îşi opreşte una pentru el, iar restul le împarte publicului sau adoptă un copil pe care îl arată șefului de sală ca fiind din acel moment protejatul său sau dă lecţii clovnilor care încearcă să-l imite, plus încă o sumedenie de chestii pe care le face după ce ajunge înapoi în sălbăticie căci vine un moment în care Fram are o dilemă existenţială, el este un animal sălbatic sau a depăşit acest nivel, iar răspunsul nu-l poate afla decât în sălbăticie, unde va ajunge în cele din urmă.

După ultima reprezentaţie, visul lui Fram se împlineşte. Directorul circului îl trimite cu ajutorul unor marinari în locul în care s-a născut. Aici însă, viaţa nu este aşa de uşoară ca la circ. Afară este un ger năpraznic, trebuie să-şi facă singur un culcuş şi să-şi caute singur hrana. În acea, parcă eternă, noapte polară, Fram îşi găseşte un mic prieten: un ursuleţ pe care îl botează Zgăibărici şi pe care îl va proteja de acum încolo. Tot pe întinsele câmpuri albe îl întâlneşte pe Nanuc, un „pui” de eschimos.

Peripeţiile lui Fram continuă pe imensa mare albă. Doi vânători de vulpi polare şi urşi polari sunt salvaţi de la moarte de către Fram atunci când aceştia rămân înzăpeziţi. Fram s-a culcat peste ei pentru a-i proteja şi încălzi, le-a lins obrajii, nasurile şi ochii. Aceştia îl recunosc pe Fram, ursul polar de la circul Struţki. Tot Fram îi ajută să-şi găsească corabia, iar când ajung la barcă, Fram este primul care se urcă aşteptând să se întoarcă în lumea de unde venise – lumea circului.

Toate elementele acestea apar treptat în povestire şi au rolul lor, facilitând ataşamentul faţă de un urs aşa bine crescut, care nu poate să ucidă o focă datorită luminii ochilor ei care îi aduc aminte de focile de la circul Struţki şi totuşi el trebuie să mănânce, ajunge să facă un lucru pur omenesc şi anume un compromis. Aici, în pustiul alb al Polului Nord, în noaptea lungă cât jumătate de an va bâjbâi Fram după răspunsul la întrebarea sa. Fram se va regăsi în tot felul de întâmplări care îi vor arăta cam ce ar fi putut fi viaţa lui în sălbăticie, cum decurge întâlnirea cu ceilalţi urşi albi, cum rezolvă problema puiului de urs rămas orfan, întâlnirea cu micul eschimos, salvarea celor doi vânători care se va dovedi a fi salvarea lui proprie, toate acestea îl fac pe Fram să vrea înapoi la circul Struţki… el este gata să renunţe la libertatea sa nemărginită în schimbul unei libertăţii măsurate.

Semnificaţiile romanului sunt strâns legate de probelmatica dezrădăcinării: fiecare trebuie să trăiască în lumea lui, pentru că altfel va simţi zbuciumul înstrăinării. Cartea este structurtă în capitole cu titluri semnificative ca: *Fram face nazuri*, *Îndărăt spre oceanul planetar, Bufonul oceanului polar*. Naraţiunea este densă, dinamică, plină de neprevăzut, alegorică. Povestirea faptelor este cronologică, intercalându-se uneori şi momente regresive, referitoare la primele întâmplări din viaţa lui Fram. Acţiunea se desfăşoară pe două planuri, unul al faptelor care se petrec în lumea oamenilor şi altul al întâmplărilor din lumea polară. Personajul principal

al romanului este cuceritorul Fram. Numele îi este dat de marinarul Lars, care în tinereţe făcuse parte din expediţia lui Nansen. Lars cumpărase puiul de urs de la nişte eschimoşi, care vânaseră ursoaica mamă. El îl va vinde, la rândul său, şi astfel Fram va intra în lumea circului. Fram reprezintă un simbol alegoric al dramei dezrădăcinării, a celui care se rupe de copilărie, de pământul natal. Urmările sunt dureroase, tragice. Fram îşi va pierde echilibrul, pentru că a luat drept realitate o lume falsă, cea a „circului”, iar întoarcerea în adevărata lume nu mai e posibilă. Ca şi ceilalţi învinşi, Fram nu îşi poate găsi liniştea în mediul unui celebru circ urban (Struţki), unde este iubit şi adulat de copii. Îl cheamă gheţurile Polului, din care fusese smuls. Când este pe punctul de a-şi atinge visul, îl copleşeşte însă dorinţa întoarcerii în lumea civilizată. Fram este, aşadar, un suspendat între dorinţa adaptării urbane şi nostalgiile obârşiei.

Finalul romanului rămâne deschis, ridică parcă un nou semn de întrebare referitor la posibilitatea lui Fram de a se adapta din nou în lumea oamenilor.

10.2. *Micul prinț* de Antoine de Saint-Exupery

Antoine de Saint-Exupery scrie o filozofie a vieţii şi a copilăriei, articulată din cele mai simple dar deopotrivă importante dileme omeneşti. Micul prinţ este o poveste cuceritoare mai întâi de toate prin impecabila ei simplitate, printr-un fel de minimalism narativ: foarte puţine personaje, nici unul purtând un nume, un univers recreat în liniile sale cele mai generale - un munte sau o vale, Pământul sau o planetă solitară neştiută şi nenumită - şi o mică făptură, nici copil în sensul propriu, dar nici adult, hălăduind prin cosmos în căutare de prieteni, de afecţiune, de protecţie. Antoine de Saint-Exupery apelează la un gen aparte de fantastic, lipsit de grandoare şi aproape trist, pe măsura desenelor autorului, toate înfăţişând siluete subţiratice, pierdute undeva într-o lume parcă prea mare, în care nu există minuni ci doar învăţăminte.

Povestea stă sub semnul singurătăţii şi al incomunicabilităţii, teme mai greu de imaginat în universul copilăriei, dar şi al aflării prietenului potrivit, al confirmării temeiniciei unei legături. Personajul micului prinţ are ceva nespus de trist, în felul său de a se ivi pe neaşteptate în calea povestitorului, cerându-i imperios să-i deseneze o oiţă. Micul prinţ e singur şi descumpănit, îi

plac apusurile de soare, baobabii şi trandafirii, şi deşi călătoreşte în lumea întreagă, cunoscând un rege, un om de afaceri, un vanitos, un beţiv, un lampagiu şi un cărturar, învăţând cîte ceva de la fiecare, taina iubirii o descoperă pe cont propriu, nu atât în întâlniri, cât în despărţiri. O vulpe înţeleaptă îi arată că apropierea de o făptură presupune un mic miracol al îmblânzirii, în urma căruia nici prinţul, nici făptura de care s-a apropiat nu mai sunt aceiaşi.

A îmblânzi pe cineva înseamnă a-l desprinde de mulţimea anonimă a celor care îi seamănă şi a-i recunoaşte, a-i descoperi unicitatea, afirmându-ţi în acelaşi timp propria unicitate. Dezamăgit iniţial să descopere că floarea sa iubită e un simplu trandafir ca oricare altul, micul prinţ înţelege cu timpul că floarea sa e neasemuită nu pentru că ar fi mai frumoasă decât altele, ci pentru că este a lui. Tocmai pentru că este a lui, floarea are nevoie de el, de îngrijirea lui, după cum şi micului prinţ ea i-a devenit indispensabilă. Îmblânzind, te îmblînzeşti totodată, devii prin urmare vulnerabil, pasibil de suferinţă, de pierderi şi despărţiri. Învăţîndu-l pe micul prinţ cum să o îmblânzească, vulpea îi atrage atenţia asupra importanţei riturilor, a acelor obiceiuri mărunte sau importante - revederea într-o zi sau un loc anume, mici superstiţii sau tabieturi - care armonizează două fiinţe, aducând la unison ritmurile universurilor lor interioare, fuzionându-le astfel într-unul singur.

Morala poveştii e tulburătoare mai ales deoarece ea e adresată explicit copiilor: trăim fiecare într-o lume a noastră, pe un asteroid izolat, precum lampagiul de pe planeta atât de mică încât nu încape pe ea decât un felinar şi nimic altceva, dar e loc berechet pentru noi pe asteroidul altcuiva, cu condiţia să ne lăsăm îmblânziţi, să avem curajul de a fi vulnerabili.

Micul prinţ a fost scrisă în timpul războiului, cartea ajungînd la New York cu doar un an înainte de moartea autorului, victimă a bombardamentelor avioanelor germane. Poate de aceea povestea e impregnată de dezamăgire, tristeţe şi singurătate. Povestitorul însuşi e pilot, el îl întâlneşte pe micul prinţ în deşertul Sahara, unde a aterizat forţat de o defecţiune a avionului. Amândoi sunt în căutarea unui suflet înţelegător şi amândoi îl găsesc în cele din urmă, dar numai după ce învaţă că marile descoperiri nu sunt produsul raţiunii, ci al straturilor sensibile, emoţionale, ale fiinţei noastre.

O carte adresată emfatic copiilor, singurii - credea Antoine de Saint-Exupery - care ştiu să caute cu inima, nu cu mintea.

Povestire pe scurt

A fost odată un prinț de mărimea unui băiețel care își ducea viața singur pe o planetă destul de mică, undeva departe de Pământ. Pe planeta sa își îndeplinea cu răspundere îndatoririle sale, fiind un bun gospodar, care avea mare grijă de echilibrul planetei. Poate și-ar fi trăit liniștit viața acolo, neștiut de noi pământenii, dacă pe planeta lui nu ar fi răsărit o minunată floare. Ea a trezit în Micul Prinț nu numai sentimente de încântare, admirație și de bucurie, dar și unele sentimente de confuzie ori chiar de derută totală. Punând preț prea mare pe unele dintre vorbele florii, neștiind cum să privească dincolo de ele, ajunsese nefericit. Astfel, interacțiunea cu floarea i-a oferit șansa de a se întâlni cu propriile sale limite în ceea ce privește stabilirea de relații ori cunoașterea ființelor care au voință proprie.Văzînd că propria planetă îi oferă resurse limitate pentru a învăța aceste lucruri, Micul Prinț, ca un adevărat Făt Frumos, părăsește confortul pe care îl avea acasă și în obișnuințele lui și pleacă în lume ca să învețe. Pe drumul către Pămînt a vizitat diverse planete cu oameni singuri și a fost chiar în pericol de a fi rețiut pe unele dintre ele. Și-a păstrat libertatea în ciuda faptului că un împărat înțelept dorea să îl facă ministru al justiției cu o primă responsabilitate interesantă, aceea de a se judeca pe sine însuși. Nu voi să rămână nici pentru funcția de ambasador. Pe următoarea planetă a părăsit-o pentru a nu intra în jocul încântării de sine pe care i-l propunea vanitosul. Un om care obișnuia să bea prea mult de pe a treia planetă, care l-a întristat pe Micul Prinț, deoarece l-a văzut prins în capcana autoreproșurilor, a plăcerilor și a bucuriilor mărunte de unul singur. Pe planeta a patra un om de afaceri se pretindea stăpânul a toate stelele. Lucrurile simple și la îndemână i s-au părut mai interesante și mai importante Micului Prinț, astfel că plecă și de aici cu concluzia că oamenii mari sunt destul de ciudați. Pe planeta a cincea întâlni un om care era prins de reguli și angajamente, care aprindea și stingea un felinar în fiecare minut, din cauza rotației tot mai rapide a planetei mici pe care era. În ciuda faptului că părea cel mai puțin adaptat, micului prinț îi plăcu cel mai mult deoarece dintre toți pe care îi întâlnise era singurul care se îngrijea de altceva decât de sine însuși. Pe a șasea planetă trăia un savant care scria multe cărți. Părea să le știe pe toate dar nu știa nici ce era pe planeta sa. El dorea să îl facă exploratorul său, deoarece părea demn de încredere. Aici prințul a avut primul regret că a părăsit floarea sa când a aflat faptul că lucrurile efemere, precum frumusețea florilor, nu sunt

considerate demne de a fi trecute în cărțile de știință. Dar a primit aici și numele planetei pe care ar putea învăța ceea ce dorea să știe - Pământul. Pe Pământ profesorul de la care a învățat despre relații și despre legăturile dintre cei care se iubesc a fost o vulpe. Secretul lor nu poate fi dezvăluit în câteva cuvinte. Trebuie experimentate și abordate cu înțelepciune. De la ea a învățat să privească oamenii cu ochii inimii, adică cu întreaga ființă, să recunoască și să se bucure de unicitatea florii sale deși sunt mii pe lume asemănătoare cu ea. N-am fi aflat povestea lui dacă în scurta sa prezență pe Pământ nu ar fi întâlnit un aviator naufragiat în deșert, care nu a uitat ce înseamnă să fii copil și care nu se simția nici el prea bine între adulții de tipul celor pe care i-a văzut Micul Prinț. Aviatorul a fost și martorul plecării spre casă a micului prinț, care a fost nevoit să-și lase trupul aici, fiind prea greu pentru a fi transportat așa departe. Cerul a devenit astfel mai frumos pentru aviator deoarece de pe o planetă necunoscută râsul drăgălaș al Micului Prinț pare să se audă când privește stelele.

Caracterizări

Micul prinț, eroul poveștii, este un călător pur și innocent, din spațiu, pe care naratorul îl întâlnește în deșertul Shara. Înainte ca micul prinț să ajungă pe Pământ, autorul realizează un contrast între caracterul copilăresc al prințului și diferitele personaje adulte pe care acesta le întâlnește în peregrinările sale pe mai multe planete. Pe fiacre planetă, micul prinț întâlnește câte un tip de adult care-și dezvăluie frivolitățile și defectele. Odată ajuns pe Pământ, micul prinț devine și elev și profesor, în același timp. De la prietena sa, vulpea, eroul învață despre dragoste și apoi îl învață, la rândul său, pe povestitor despre cele aflate. Deși micul prinț are câteva dintre defectele celorlate personaje apare totuși ca un personaj superior oamenilor prin abilitatea sa de a recunoaște desenul naratorului: un boa constrictor care a înghițit un elefant. Teama micului prinț de a fi retrimis pe planeta lui din cauza unei mușcături de șarpe arată că este susceptibil de emoții pe care le simt și celălalte personaje. Prințul este legat de dragostea pe care i-o poartă trandafirului rămas pe Pământ. Faptul că-și pune mereu întrebări arată că este mai important să te întrebi decât răspunsurile propriu-zise.

Naratorul este un adult, dacă judecăm după vârstă, dar ne explică cum că a fost întinerit cu 6 ani înainte de prăbușirea avionului său în deșert. Fusese un copil plin de imaginație al cărui prim desen reprezentase o interpretare criptică a unui boa constrictor care ar fi înghițit un

elefant. În cele din urmă, a abandonat arta pentru profesia de pilot și a dus o viață singuratică până l-a întâlnit pe micul prinț. El joacă rolul de confident al prințului care ne relatează povestea prințului, dar suferă și el unele transformări. După ce asculă povestea despre cunoaștere pe care prințula învățat-o de la vulpe, naratorul însuși învață lecția vulpii despre ceea ce face ca lucrurile să fie importanete atunci când caută apă în deșert. Căutarea fântânii de către narrator indică faptul că lecțiile trebuie să fie învățate din proprie experiență, nu doar din cărți sau din lecțiile predate de alții.

Atât naratorul cât și prințul sunt protagoniștii poveţtii, dar diferă în mod semnificativ. În timp ce prințul este o ființă mistică și supranaturală, pilotul este o ființă umană care crește și se dezvoltă în timp. Când naratorul îl întâlnește pe prinț pentru prima oară, nu reușește să înțeleagă adevărurile subtile pe care prințul I le prezintă, în timp ce prințul este capabil să înțeleagă imediat lecțiile pe care le învață din explorărole pilotului. Acest defect de character al naratorului îl transform într-un personaj care poate relaționa cu oamenii mult mai ușor decât cu cei din alte lumi, cu prințul extraordinary de inteligent.

10.3. *Aventurile lui Pinocchio* de Carlo Collodi

Este opera care a facut dintr-un obscur gazetar florentin un nume celebru în literatura pentru copii. *Aventurile lui Pinocchio* a repurtat un imens succes, aparând ăn zeci și sute de ediții și a fost tradusă în mai toate limbile pământului. Cunoscută sub numele simplificat *Pinocchio*, cartea povestește aventurile unei păpuși de lemn care se comportă întocmai ca un baiețel răsfățat și ștrengar, dar care-și compensează defectele cu o inimă mare și cu o generozitate continuă. Aventurile lui Pinocchio încep să se desfășoare din momentul în care păpușa iese din mâinile unui sculptor în lemn și se termină, după lungi peripeții, care mai de care mai extraordinare, în momentul în care devine un copil ca toți copiii, adică în carne și oase.

Pentru copii, povestea lui Pinocchio este simplă și plină de învățăminte. În personajul jumătate păpușă, jumătate om, Carlo Collodi sintetizează o întreagă psihologie infantilă. Romnaul este didactic, prin excelență, ironizând unele trăsături negative de caracter din lumea copiilor: minciuna, credulitatea, naivitatea, lăcomia, obrăznicia. Lui Pinocchio îi crește nasul

nemăsurat ca să-l învețe minte și să-l lecuiască de urâtul nărav de a minți, cel mai urât nărav pe care poate să-l aibă un copil. Totodată, cultivă prețuirea de către cei mici a unor sentimente nobile: dragostea și respectul față de părinți, spiritul de sacrficiu și generozitatea. Sub masca animalelor, vulpoiul, cotoiul, maimuțoiul, câinele, melampo, Collodi satirizează caractere omenești dispuse în acțiuni și posturi diverse în cadrul unor societăți cu destule imperfecțiuni de natură socială. În acest context, fantasticul devine un mijloc de ridiculizare a unor aspecte reale ale civilizației umane. Povestirea în sine este savuroasă, plină de culoare, similară celei din basmele populare.

CAPITOLUL AL XI-LEA

Literatura științifico-fantastică

11.1. Definiții, teme

11.2. Ciclul *Harry Potter* de J. K. Rowling

CAPITOLUL AL XII-LEA

Dramaturgia pentru copii

Genul dramatic este o formă complexă de artă, în care textului literar scris cu scopul de a fi prezentat pe scenă i se adaugă elemente și modalităţi de expresie specifice artei teatrale pentru a deveni un spectacol. Viziunea despre lume, ideile, sentimentele scriitorului dramatic sunt obiectivate prin intermediul personajelor, al acţiunilor scenice şi al altor modalităţi ale spectacolului. Participarea autorului se limitează *la indicaţiile regizorale (didascalii),* care sunt texte nonliterare, cu funcţii pragmatice în montarea scenică a spectacolului şi constiuie paratextul operei dramatice.

Creaţia dramatică este o *artă sincretică*, dispune de dualitate semiotică (dublă semnificaţie) compusă din: d*iscursul dramatic* (dialogurile şi monologurile rostite pe scenă) și l*imbajul scenic* (forme nonverbale specifice teatrului: jocul scenic al actorilor, decorul, recuzita, fundalul sonor, jocul de lumini etc.), care constituie metatextul operei dramatice.

Spectacolul teatral se structurează pe trei paliere:

- *Discursul dramatic* (dialog şi monolog), care are ca referent ficţional universul prezentat în replicile personajelor;
- *Acţiunea dramatică*, care reuneşte trei elemente: evenimente petrecute pe scenă şi evenimente relatate; situaţiile surprinse prin limbajul scenic; structurile dramatice (principiile „desenului" epic)ș
- *Limbajele scenice*, care au în vedere elementele specifice artei dramatice: jocul scenic al actorilor, pantomima, costumaţia, decor, mobilierul, recuzita, efecte sonore, lumini etc.

Compoziţia operei dramatice are ca semn distinctiv unităţile compoziţionale specifice: *acte, tablouri, scene*. Principiile şi tehnicile compoziţionale au evoluat de la teatrul aristotelic, în care scena era un spaţiu al *mimesisului* (al imitării), iar dramaturgul crea *un analogon idealizat*

al realităţii, la teatrul secolului al XX-lea, devenit spaţiu al exprimării unei viziuni depsre lume şi despre condiţia umană.

Teatrul clasic se caracterizează prin: progresia acţiunii prin înlănţuirea evenimentelor; procedeul acumulării exponenţiale a evenimentelor (tehnica „bulgărelui de zăpadă”); construcţia piramidală a „fabulei” (a prezentării evenimentelor); procedeul răsturnării spectaculoase de situţaii *(deus ex machina*); tehnica quiproquo-ului (cine pentru cine, substituire de personaje); tehnica travestiului (deghizare, apel la mască); tehnica imbrogloului (încurcături, confuzii de personaje); tehnica simetriilor / a repetiţiei situaţiilor dramatice.

Teatrul modern se caracterizează prin: succesiunea evenimentelor prin asociaţii de idei, prin aglutinaraea întâmplărilor mărunte care sunt aduse la nivelul conştiinţei de fluxul memoriei. Logica „acţiunii” ia modelul unei curbe imprevizibile a vieţii interioare. Compoziţia este circulară sau sinusoidă.

Teatrul pentru copii şi adolescenţi a apărut la noi foarte târziu, partituri dramatice inspirate din teme şi motive folclorice fiind create mai întâi de Vasile Alecsandri, *Sânziana şi Pepelea* şi după aproape patru decenii, de Victor Eftimiu, *Înşir’te mărgărite*. Primele reprezentaţii destinate publicului de vârstă mică s-au iniţiat în epoca interbelică a secolului trecut când s-a înfiinţat şi prima companie teatrală privată, cu un repertoriu specializat pentru publicul de vârstă mică. Tot acum s-au publicat şi primele cărţi de dramaturgie pentru copii aparţinând unor autori români, dintre care amintim: Victor Ion Popa (*Păpuşa cu piciorul rupt*) şi Alecu Popovici (*Începe teatrul*).

După 1950, când companiile private s-au desfiinţat, în Bucureşti şi în alte mari oraşe s-au înfiinţat instituţii teatrale de stat pentru copii: teatre de păpuşi şi marionete, teatre pentru copii şi adolescenţi. Baza materială construită în această perioadă nu a atras în mod automat şi afirmarea unor dramaturgi de geniu. Cu toate acestea au publicat volume de scenarii radiofonice, dramaturgie pentru copii şi pentru teatru de marionete mai mulţi autori, dintre care amintim: George Anania şi Romulus Bărbulescu, Mioara Cremene, Ioan Lucian (actor şi după 1990 patron de trupă teatrală privată pentru copii), Gheorghe Onea, Iuliu Raţiu, Gheorghe Scripcă, Eugenia Zaimu Stoica, Daniel Tei ş.a.

Teatrul pentru copii ocupă un loc important în activitățile din grădiniță sau din școală unde se pun în scenă scurte scenete, într-un singur act sau în două, trei tablouri, care înfățișează universuri miniaturale, accesibile celor mici.

În creațiile dramatice destinate copiilor conflictele sunt simple, foarte clar exprimate, dublate de funcții educative. Evoluția conflictului este bine marcată pe momente, iar deznodământul este, de cele mai multe ori, o victorie a adevărului, a curajului, a hărniciei, a cinstei, etc. Spectacolul dramatic oferă celor mici numeroase posibilități de înțelegere pe care profesorul trebuie să le explice prin noțiuni pregătitoare, prin discuții de după vizionare, spre exemplu, prin care să sublinieze anumite momente, trăsăturile personajelor, replicile care poartă semnificații deosebite.

12.1. *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri

Marele succes de public al lui Alecsandri s-a datorat nu numai poeziei ci și creației dramatice. Universul său dramatic este complex, coerent și unitar, cu o lume de mare originalitate în care doar situațiile se schimbă, personajele rămânând în cea mai mare parte aceleași. El este autorul a peste 60 de titluri, de la cântecele comice, vodeviluri și operete la drame sociale, istorice și sentimentale, feerii populare și meditații grave asupra rostului cratorului și creației. Debutul său dramatic s-a facut timpuriu, înca din 1840 și a fost inspirat din teatrul bulevardier francez. Dramaturgia sa are câteva trăsături specifice, spre exemplu: europenitatea; continuitatea, timp de 50 de ani, 1840-1890, inspirația din dramaturgia franceză, unitatea tematică.

Starea de grație a dramaturgiei lui Alecsandri este umorul și prezentarea agreabilă a răului. Comediografia sa impresionează prin cantitate dar și prin diversitate tematică. În afara personajului comic feminin care i-a consacrat celebritatea, Chirița, variantele ei mai puțin strălucite, coana Gahița ori mama Anghelușa doctoroaia, au fost inspirate din realitatea românească de la jumătatea secolului al XIX-lea, când prețioase ridicole invadaseră sălile de spectacole, parcurile și locurile de agrement, apelau la formele de cultură occidentală și le imitau fără nici un fel de autocenzură. În afara acestor personaje feminine dispuse a se reforma

după moda apuseană, dramaturgia lui Alecsandri s-a inspirat din istoria națională, *Despot-Vodă*, voievodul aventurier, doritor a civiliza după model occidental Moldova secolului al XVI-lea, din feeria populară, *Sânziana și Pepelea*, din viața socială și personală, *Boieri și Ciocoi*, *Fântâna Blanduziei și Ovidiu*.

Alecsandri a creat cântecele comice, vodeviluri, comedii, drame istorice si sentimentale. Realizate în versuri de mare fluiditate ritmică, cu o muzică accesibilă, ușor de memorat. În dramaturgia sa se observă o evoluție: de la formele accesibile unui public neinstruit ale comediei bulevardiere la cele ale comediei de caracter și de moravuri, de la drama sentimentală la cea de meditație asupra condiției omului de geniu într-o lume meschină, incapabilă a-i înțelege superioritatea.

Sânziana și Pepelea este o creație dramatică ce anunță gustul secolului XX pentru interpretarea miturilor și a istoriei, prin actualizarea acestora. Ea propune o expediție burlească sau eroi-comică peste anotimpuri, o succesiune de peisaje pe fond de basm, o serie de tablouri feerice și descriptive, puse sub semnul vrajei și fantasticului folcloric (Zâna Lacului, Imperiul Iernii). Eroii, Pepelea, parodie a lui Fat Frumos, Sânziana, parodie a Ilenei Cosânzeana, au trăsături împrumutate din lumea comediilor anterioare ale dramaturgului. Păcală și Tândală, eroii politici ai feeriei, au corespondențe cu mai marii vremii, Brătienii, C A Rosetti, Carol I, Al. Macedonski, și sugerează o imensă alegorie politică, o meditație asupra binelui și răului în societate.

Sânziana și Pepelea este un basm muzical croit clasic pe calapodul fetei de împărat răpite de Zmeu, salvată, după ceva peripeții, de feciorul simplu și fără sânge albastru, care primește și fata de soție, și jumătate din împărăție. Apar personaje la fel de clasice din mitologia populară românească, precum Papură Vodă, Lăcustă Vodă, Zâna Lacului, Muma Pădurii, Statu-Palmă-Barbă-Cot și niște neașteptați (nefăcând parte din bestiarul fantastic) Păcală și Tândală, pe post de miniștri sfătuitori ai lui Papură Vodă.

Cu *Sânziana şi Pepelea*, *feerie naţională în 5 actel,* redescoperim copilăria teatrului românesc, acea naivitate hazlie, jucăuşă, care grăieşte însă multe adevăruri despre firea românească, valabile şi astăzi; un text foarte teatral, cu potenţialităţi scenice, de joc…

Povestea lui Alecsandri începe într-o Moldovă atemporală, lovită *di uscășiune șî foamete*, - „*încă așa arșiță n-am apucat; să juri că ne găsim în țara lui Pârlea-Vodă, unde-i așa de cald tot anul, că găinile fac ouă răscoapte*” -, condusă de Papură Vodă și cei doi miniștri ai săi – „*împăratul nostru e cam cum îl bate vântul, ca numele lui. […] și are doi sfetnici mari, pe Păcală și pe Tândală. Unul îl sfătuiește într-un fel, altul într-alt fel, și augustatea sa se tot clatină între-amândoi ca papura-n vânt*”. Motorul acțiunii, începutul intrigii, este scena în care țăranii dintr-un sat se hotărăsc să ia inițiativă și să aducă ploaia prin metoda clasică de a îneca o babă. Ca orice babă de poveste, baba nu-i chiar o babă.

Acest tablou comprimă figurile a doi voievozi moldoveni omonimi, din secolele 16 și 17, când Moldova a fost mai întâi lovită de secete și de invazie de lăcuste, în timpul domniei celui care – evident – s-a numit popular Lăcustă Vodă, iar mai apoi, vreun secol mai târziu, tot pe vreme de foamete, pe vremea pirpiriului Stefaniță Lupu, când oamenii măcinau papură uscată să facă din ea pâine.

Deși lui Ștefăniță i s-a spus, desigur, Papură Vodă, rămânând în folclorul popular în ciuda scurtei sale domnii de numai doi ani și ceva, expresia ‘țara lui Papură Vodă’ se referă mai degrabă la o țară fără de legi și ordine, iar istoria ne aduce în acest aspect un alt Papură, dintr-o altă regiune: Neagu Papură din Oltenia, șef de haită de haiduci pe la 1700 și ceva, deghizat în mercenar plătit pentru a prinde haiducii, pe de o parte jefuind Imperiul Austriac, pe de alta fiind plătit tot de acesta pentru a prinde haiducii răufăcători.

Sânziana și Pepelea este o mică bijuterie care pornește de la filonul folcloric, cu ironică trimitere spre metehnele noastre, ce și astăzi fac ravagii în lupta dintre binele și răul cotidian.

12.2. ***Inşir'te mărgărite*** de Victor Eftimiu

Dintre marii maeştri dramaturgi care, fără a fi creat pentru copii, pot fi aduşi în lumea copilăriei se desprinde mai ales Victorb Eftimiu. Din opera sa dramatică poate fi preluată numai pe fragmente, feeria II, *Inşir'te mărgărite* pentru audiţie sau chiar dramatizare la clasa a IV-a, deşi conţinutul filosofic, estetic şi etic al acestuia depăşeşte cu mult puterea de receptare a celor mici.

Piesa a fost reprezentată la Bucureşti in 1911 şi constituie primul mare succes al lui V. Eftimiu ca dramaturg, deşi mai valoroasă ar fi *Corbul negru*, a doua feerie a sa, prezentă în 1913 pe aceiaşi scenă a Teatrului Naţional.

Inşir'te mărgărite, poem feeric în cinci acte, are ca model creaţia populară, încercând chiar o sinteză a documentelor de conţinut şi formă specifice basmului romanesc. Pentru titlu, autorul a împrumutat o formulă mediană caracteristică structurii basmului popular: „*Nei! Inşir'te mărgărite – cum zicea câte-un bunic*".

În piesă se împletesc armonios două tendinţe caracteristice dramaturgice a lui V. Eftimiu: atitudinea critică împotriva nedreptăţii, (tema) implicând efortul pentru rezolvarea ei paşnică şi reflectarea temelor majore ale literaturii şi artei universale, care pun în lumină valenţele multiple ale umanismului.

Piesa este un basm adaptat din izvoarele mereu tinere ale folclorului românesc, dar atât sub raport tematic, cât şi compoziţional, autorul sparge cu îndrăzneală tiparele tradiţionale introducând în lumea fantasticului eroi luaţi din realitatea inedită: ţărani cu grijile, aspiraţiile şi mentalitatea lor, în care se strecoară chiar atitudini satirice la adresa superstiţiilor şi în care eroii basmului sunt interpreţi strict omeneşte.

În *Înşir'te mărgărite* autorul împleteşte elementele fantastice şi cele de legendă cu cele care au un caracter concret istoric şi deasemenea, elementele dramatice cu accente satirice şi cu umorul. Subiectul poemului este mult mai amplu şi mai complex decat al oricărui basm, acţiunea extinzându-se pe mai multe planuri, atât în spaţiu cât şi în timp.

Alb-Împărat avea trei fete: Maranda, Milena şi Sorina. Părintele lor a socotit că le-a venit vremea să se mărite, cu atat mai mult cu cât, fiind bătran, simţea că treburile împărăţiei trebuie trecute în mâini mai tinere şi mai puternice. Cele trei fete vor fi peţite de către tineri veniţi din toate colţurile lumii: Mugurilă, Zorilă, Neam de Vodă, Banul Pungă, Banul Scamă, Buzdugan, Banul Spadă, Apă-Dulce, Voie-Bună, Ţară Bună şi chiar Zmeul-Zmeilor. Împăratul alege pt. Maranda şi Milena pe Voie-Bună şi respectiv Ţară Bună (aruncarea cu mărul de aur spre cel ales, fiind o simplă formalitate, decizia aparţinând împăratului). Cei doi au fost aleşi pentru că firile lor corespund politicii sale de pace: „Pacea, traiul liniştit / Astea trebuie în ţară, astea

veşnic le-am ţintit...” „Numele mi-e ţară bună, nu cunosc răul şi ura/Numai ganduri de lumină îmi cutreieră făptura”.

Conflictul se declanşează în momentul în care Sorina, fata cea mai mică, se opune voinţei părintelui, refuzând să se mărite. Împăratul rănit în orgoliul său o blestemă:

„Şi precum goneşti feciorii ce-au venit să mi te ia,
Tot aşa să te gonescă cel dintâi ce ţi-o plăcea.”

Craii pleacă nemulţumiţi, hotăraţi să se răzbune. Conflictul familial se amplifică printr-un conflict psihologic, mai general, izvorât din confruntarea cu două concepţii opuse despre dragoste şi viaţă. Surorile şi mama Sorinei admit căsătoria de convenienţă, din interese politice. Sorina este însă un exponent al concepţiei sănătoase despre viaţă, a poporului întemeiată pe credinţă în dragoste, libertatea alegerii omului iubit. În finalul actului I intervine vrăjitoarea care-i prezice un destin nefericit, o goană veşnică şi zadarnică după Făt-Frumos.

Actul al II-lea se desfăşoară în acelaşi cadru, la curtea împăratului. Impăratul serbează cele două nunţi ale fiicelor mai mari. Soseşte Făt-Frumos căutand pe Zmeul-Zmeilor care i-a furat-o pe Ileana Cosânzeana. Poftit de împărat la ospăţ, Făt-Frumos povesteşte motivul căutărilor sale fără răgaz. Apare Sorina care-i aruncă lui Făt-Frumos mărul de aur iar aceasta o priveşte nepăsător, lăsând mărul să se rostogolească pe trepte. Fata constată împlinirea prea timpurie a blestemului pământesc şi işi aminteşte de al doilea blestem, acela al vrăjitorului. Îşi face apariţia Zmeul-Zmeilor. Chipul lui n-are nimic de monstru sau balaur: îi lipsesc ghearele, aripile şi alte trăsături cu care l-a înzestrat imaginaţia populară. Urmează un adevărat uragan al cuvintelor între Zmeul-Zmeilor şi Făt-Frumos. Făt-Frumos se dezvăluie ca erou al universului teluric, forţă a binelui, a luminii, a iubirii. Zmeul vine din lumea întunericului. El este o speranţă infernală, nefericită. Înfruntarea celor doi este întreruptă de vestea că peţitorii refuzaţi în frunte cu Buzdugan vin cu oaste împotriva împăratului.

La insistenţele mamei şi ale surorii mijlocii şi sub influenţa fricii, Sorina acceptă să se mărite cu Buzdugan, dar în virtutea blestemului vrăjitoarei fuge de la nuntă şi devine Zâna-Florilor. Buzdugan ducând în carcă o vrăjitoare şi cumnaţii săi Voie Bună şi Ţară Bună pleacă în căutarea fugarei.

Actul al treilea se desfăşoară în inima pădurii, pe furtună. După 4 ani ginerii se întâlnesc, fără s-o fi găsit pe Sorina. Vor porni din nou şi drept pedeapsă, vrăjitoarea îl va duce în carcă Buzdugan. Autorul introduce acum în acţiune un grup de ţărani: Moş Dumitru, Moş Toader, Mitru Geambaşul, etc. în frunte cu Păcală. Ca în viaţa de toate zilele, ţăranii vorbesc despre tot felul de semne rele (frecvente în superstiţia populară). Fiecare din ţărani este o mică individualitate conturând însă în grup chipul ţăranului nostru de altădată: sărac, superstiţios dar înţelept, înzestrat cu umor şi spirit critic.

În actul al IV-lea acţiunea continuă cu împărăţia Zânei Florilor. Vrăjitoarea şi Buzdugan ajung pe "pajiştea Sorinei". Din discuţia cu Buzdugan aflăm povestea acestei mame nefericite şi răzbunătoare a Zmeului Zmeilor. Ea urmărea să o despartă pe Sorina de Buzdugan, ca să o apropie de Făt Frumos, astfel ca Ileana Cosanzeana să rămană langă fiul ei. Destinul vrăjitoarei stă, ca şi al Zmeului, sub semnul tainei şi al blestemului, de unde şi tragismul lor care, însă, nu anulează forţele rele, obscure, întruchipate de cei doi.

Din acest punct de vedere, viziunea complexă a autorului depăşeşte schematismul din basmele populare. O nouă întalnire a Sorinei cu Zmeul Zmeilor dezvăluie alte dimensiuni ale firii fetei. Miloasă la început faţă se zmeu, acum se arată decisă să fie de partea lui Făt Frumos, ţinta dregostei ei statornice dar purificate în sensul limitării la aspectul ei fratern. Soseşte şi Făt Frumos – Sorina îşi povesteşte nefericirea iubirii ei şi trăieşte amărăciunea certitudinii că Făt Frumos a rămas credincios Cosanzenei.

Actul al V-lea constituie deznodămantul basmului. În ciuda strădaniilor disperate ale vrăjitoarei Varga, Făt Frumos se luptă cu Zmeul Zmeilor şi îl ucide. Ţăranii anunţaţi despre aceasta de Păcală, se bucură de victoria lui Făt Frumos. Vrăjitoarea mai încearcă să furăe inima Cosânzenei (de aici întalnirea cerută de Făt Frumos), dar Sorina, cu puterea de Zană a Florilor , dezleagă vraja, redându-i lui Făt Frumos mireasa şi demonstrând o mare putere de autodepăşire şi de sacrificiu ceea ce-i conferă o profundă notă de umanitate şi-i netezeşte calea revenirii printre ai săi.

Apare şi Buzdugan, care găsise fluierul fermecat, obiect încărcat de semnificaţie şi care pecetluieşte victoria binelui asupra răului, căci la cântecul lui baba îşi pierde puterile şi dispare. Dezlegată şi ea de vrajă, Sorina va reveni alături de Buzdugan, printre oameni.

„Dar acum arunc cununa de rusalce împletită!...

Dragostea ce mi-ai păstrat-o ne va ocroti pe noi

Mână-n mână să ne întoarcem printer oameni, amandoi.”

Finalul aduce ideea înfrăţirii tuturor oamenilor, în veselie şi joc:

„Pace tuturor! Ca fraţii! Astăzi toţi suntem voioşi!

Iar acum să întindem hora cum ştim noi din moşi-strămoşi.”

Prin suita de personaje pozitive, atât reale cât şi fantastice, victorioase în lupta cu forţele răului, semnul comunică un crez luminos, încrederea în afirmarea plenară a umanităţii. Naraţinea este dinamică prin replicile scăpărătoare ale personalelor (Făt Frumos – Zmeu) prin notele de satiră şi umor (Moş Teodor, Păcală).

Basmul, adevărată feerie în intenţie şi în fapt, abundă în descrieri ale naturii de o mare putere de sugestie (de ex. Descrierea ţării lui Murgilă):

„Din ţinutul unde cerul, dezmierdand a mării undă,

lasă negura să urce pe cand soarele s-afundă,

ş-am, sosit în ţara noastră, când luceferii răsar...”

Poemul impresionează şi prin frumuseţea deosebită a versurilor ample, cu rime bogate, cu sonoritate caldă, solemnă.

Valoarea educativă a teatrului pentru copii

Prin legătura fondului de idei, prin nobleţea mesajului, prin realizarea artistică magistrală, poemul feeric *Inşir'te mărgărite*, contribuie la educaţia multilaterală a elevilor, îmbogăţindu-le sufletul prin puternice trăiri, etice şi estetice. Un aspect în acest sens îl constituie pledoaria (prin gura lui Păcală), pentru valoarea educativă şi estetică a basmului şi sublinierea legăturii indisolubile dintre omul din popor şi plăsmuirile lui artistice.

„Vezi tu, scornitura asta, basmul, ştie să te prindă

De urechi, şi să te ţie... şi-ncordarea să-ţi cuprindă....(...)

Da! Aşa-i făcut romanul, de-o avea ori nu bucate,

De i-o fi căsuţa goală, de i-o fi sumanul ros,

El cu doinele şi cu basmul, îşi petrece bucuros.”

Întregul discurs fantastic, propriu basmului, se distinge printr-un stil oral, în cadrul căruia adresarea directă, monologul, dialogul, vorbele de duh, proverbele, zicătorile, pasajele exclamative și cele interogative au rolul de a potenţa oralitatea și implicit, de a stârni interesul cititorului sau al ascultătorului pentru basm.

Povestea, străveche plăcere universală pe care o simţim din copilărie, este atât de trainică pentru că, fără îndoială, are o însuşire anume, un principiu deosebit de permanenţă. Mai întâi, pentru că ne duce, în cateva cuvinte, într-o altă lume, în care nu trăim întâmplările, ci le închipuim, o lume în care stăpânim spaţiul şi timpul, în care punem în mişcare personaje imposibile, cucerim după dorinţă alte planete, strecurăm tot soiul de făpturi sub ierburile de pe fundul iazurilor, între rădăcinile stejarilor, o lume în care cârnaţii atârnă în copaci, râurile curg spre izvoare, păsări guralive răpesc copii, răposaţi fără odihnă se întorc pe furiş fiindcă au uitat ceva, o lume fără graniţe şi fără legi, în care putem orândui cum ne place întalnirile, luptele, pasiunile.

Povestitorul este, înainte de toate, cel care vine din altă parte, care îi adună în inima satului pe cei care nu pleacă niciodată nicăieri şi le arată alţi munţi, alte planete, alte spaime şi alte chipuri. Este cel care aduce schimbarea. Prin acel ,,a fost odată” , trecerea dincolo de graniţele lumii, adică metafizica, se strecoară în copilăria fiecărui om, şi poate chiar a fiecărui popor, prinzând rădăcini atât de puternice încat vom socoti tot ce s-a născut din mintea omului, întreaga noastră viaţă drept o realitate indiscutabilă. Pe lângă faptul că ne încantă şi ne poartă pe alte tărâmuri, povestea este temeiul însuşi al credinţelor noastre. Povestea înseamnă mai mult decat această călătorie sau trecerea în altă lume. Printr-o datorie firească, fiindcă presupune o relaţie între oameni, povestea este legată întotdeauna de cei care ascultă, iar uneori – într-un chip mai puţin vizibil – de cel ce o istoriseşte. Este asemenea unuia din obiectele magice pe care le-a folosit, în atatea randuri, ca de pildă o oglindă vorbitoare.

CAPITOLUL AL XIII-LEA

Abordarea metodologică a textului literar în școală

13.1. Specificul abordării textului narativ/ liric / nonliterar în învățământul primar

„Asimilarea literaturii, transformarea conţinutului acesteia într-un combustibil necesar pentru viață, ridică în faţa copilului şi nu numai a lui, o problemă nouă şi aparte în comparaţie cu celelalte arte, şi anume, accesul la mesajul operei literare. Care-i calea de rezlolvare a acestei noi şi ameţitoare situaţii? Una singură: LECTURA. În fond, opera literară este o formă de comunicare, un proces complex prin care copilul-cititor descoperă un fel de realitate. Între cititor şi textul literar se stabileşte o relaţie deosebită de interes şi bucurie, care conduce spre ţelul final: emoţionanta decodare a mesajului artistic şi nu numai. Degeaba citeşti o carte de la prima la ultima pagină, dacă nu o înţelegi. Iar înţelegerea acesteia reprezintă (la vârstele fragede) o performanţă ce se poate atinge numai printr-o îndrumare atentă şi perseverentă din partea familiei şi educatorlui." (Iuliu Rațiu, (2003), *O istorie a literaturii pentru copii și adolescenți*, București, Biblioteca Bucureștilor, p. 26)

Obiectivul major al acestui capitol îl constituie identificarea celor mai adecvate metode și procedee didactice folosite în formarea deprinderilor de interpretare a textelor literare și nonliterare, în vederea descoperirii de către elevii din ciclul primar a mesajelor și a valorilor multiple ale acestora. La vârsta școlară mică, contactul elevilor cu textele literare/nonliterare duce la formarea deprinderilor de citire corectă, conștientă și expresivă, la formarea capacităților de interpretare a textelor literare/nonliterare, la dezvoltarea posibilităților de exprimare corectă a elevilor prin îmbogățirea, activizarea și nuanțarea vocabularului și prin însușirea structurii gramaticale corecte a limbii române.

Interpretarea unui text literar/nonliterar presupune cunoașterea unor noțiuni teoretice precum și stăpânirea unor deprinderi și capacități practice de lucru cu textul. Elevii trebuie să-și însușească unele noțiuni de teorie literară, accesibile pentru vârsta lor - noțiuni de stilistică, ortografie, ortoepie, punctuație - dar și unele tehnici de lucru cu cartea – citirea integrală, citirea pe fragmente, formularea ideilor principale, folosirea dicționarelor, a fișelor de lectură și

a fișelor bibliografice, alcătuirea planului de idei, a rezumatului, a conspectului, notei de studiu, etc. Dobândind aceste tehnici de lucru și noțiuni literare, lectura textelor nu va rămâne la stadiul de simplă citire a unui text, ci îi va învăța pe elevi să-și exprime opiniile, impresiile personale cu privire la ceea ce au citit, să analizeze, să interpreteze textul din cât mai multe perspective, astfel încât mesajul textului să fie receptat mai profund și să poată determina schimbări în atitudinea și comportamentul elevilor prin exemplele pe care le oferă acestora.

În învățământul primar, învățarea citirii se realizează în două etape: prima etapă corespunde alfabetizării propriu-zise (clasa I) când elevii învață operațiunile mecanismului citirii și încep să-și formeze capacitatea de a sesiza și înțelege semnificația textelor citite; a doua etapă corespunde exersării și realizării citirii calitative (clasele II-IV) când elevii se deprind cu citirea corectă – rostire clară, fără omisiuni sau adăugiri de sunete, fără inversiuni de silabe sau cuvinte; citirea fluentă – ritm fluent, curgător, citire conștientă – elevii înțeleg sensul celor citite, angajarea operațiunilor de gândire și a proceselor afective ale elevilor; citirea expresivă – capacitatea elevilor de a sugera, prin intonație, accente, ritm, pauze, ideile și sentimentele exprimate în text.

Astfel, începând cu clasa a III-a, după ce elevii și-au format deprinderi de citire și scriere corectă, se continuă procesul de formare a atitudinilor pozitive față de învățare. Elevii continuă să joace un rol activ în procesul de predare-învățare-evaluare și încep să participe la formarea deprinderilor de comunicare cu scopul de a câștiga încredere în forțele proprii atunci când comunică și de a-și dezvolta aptitudinile de autoevaluare.

Mediul școlar continuă să stimuleze interesul elevilor pentru cunoaștere prin lectura cărților specifice vârstei acestora. Literatura reprezintă o formă de cunoaștere a realității. Textele cu conținut literar contribuie la formarea bazelor concepției științifice despre lume și viață la elevi. Prin citirea operelor literare, elevii au posibilitatea să cunoască multe din aspectele caracteristice vieții, ale naturii și societății, să-și formeze convingeri și sentimente morale. Literatura constituie un mijloc puternic pentru lărgirea orizontului intelectual al elevilor.

Analiza literară, modalitate de lucru folosită în studierea literaturii, îndeobște la clasele mari, poate constitui și pentru școlarii mici un mijloc de a-i pune în contact direct cu cartea, de

a-i învăța să descopere și chiar să aprecieze valențele multiple ale expresiei tipărite. Numai astfel mesajul unui text citit se încorporează în conștiința cititorului, influențând întregul său comportament. Orice text, oricât de simplu ar părea, nu poate fi valorificat pe deplin doar printr-o simplă lectură, ci doar dacă este temeinic analizat. A analiza un text înseamnă a face o disecare a lui, prin delimitarea componentelor sale, prin extragerea și valorificarea conținutului de idei, de sentimente precum și a mijloacelor artistice.

Prezentăm, în continuare, pașii pe care profesorul trebuie să-i parcurgă împreună cu elevii săi pentru a pătrunde substanța textelor literare în vederea valorificării conținutului acestora în procesul de instruire dar și de îndrumare și motivare a elevilor pentru lectură.

Abordarea textului narativ

Prin lectura textelor literare, elevii își formează capacitatea de a descoperi conținutri și forme diferite ale realității, eprimate printr-o multitudine de modalități de expresie, de a le asocia cu altele pentru a-și extinde astfel aria cunoașterii, de la concret la abstract, de la intuiție la fantezie, ajungând la dobândirea unor instrumente utile pentru a-și satisface dorința de a descoperi realitatea înconjurătoare. Modalitățile prin care elevii sunt conduși spre înțelegerea mesajului unui text literar depind atât de conținutul tematic al textului respectiv, cât și de genul și specia literară în care acesta se încadrează. Întrepătrunderea dintre genurile literare potențeză receptivitatea elevilor. Astfel, dacă la începutul contactului cu literatura, aceștia sunt atrași de operele epice (prin descoperirea momentelor acțiunii: expozițiune, intrigă, desfășurarea acțiunii, punctul culminant și deznodământul – pe care profesorul le va aborda detaliat și cu atenție), pe parcurs, odată cu dezvoltarea capacității de receptare a textelor literare, elevii devin sensibili la expresivitatea limbajului poetic, identifică ”expresiile frumoase” (figurile de stil) dintr-o creație lirică și încep să înțeleagă rolul acestora în evidențierea ideilor poetice sau a sentimentelor exprimate în text. Personajele din operele literare devin simboluri ale binelui și ale răului pe care elevii le compară și cu care se identifică, fac cunoștință cu viețuitoare înzestrate cu caractere umane, cu modele de comportament social, pe care și le însușesc, dacă sunt pozitive, sau le resping, dacă sunt negative.

În manualele școlare din ciclul primar sunt introduse numeroase texte cu conținut narativ, cele mai multe aparținând genului epic, accesibile copiilor din ciclul primar, atât din literatura română cât și din cea universală, din specii literare diverse – basmul, povestirea, legenda, balada, schița, snoava, fabula, nuvela, romanul. Acestea prezintă aspecte din viața copiilor și adulților, ale micilor viețuitoare, momente din trecutul istoric, aspecte din viața unor personalități, etc. Textele narative destinate studiului elevilor din ciclul primar au un subiect închegat și o desfășurare logică a întâmplărilor, ceea ce oferă profesorului posibilitatea de a orienta elevii, pe cale intutitivă, către înțelegerea mesajului artistic.

Elevii vor îndrăgi și vor valorifica textele narative dacă vor fi conduși să intuiască gradarea acțiunii până la punctul culminant și deznodământ. Metoda de bază folosită în explorarea textelor narative, dar și lirice, care urmeză calea firească parcursă de cititorul experimentat atunci când citește, este citirea sau lectura explicativă. ”*Lectura explicativă este o metodă didactică care-i oferă elevului instrumentele necesare decodării corecte a unui text literar.* (Hobjilă, 2006:94)) *Folosirea acestei metode facilitează realizarea trecerii elevului de la un tip de lectură pasivă (în care se urmărește, eventual, firul epic al întâmplărilor sau se ”vânează” fragmentele dialogate, cu ignorarea celor descriptive) la o lectură activă (cu observarea detaliiror semnificative și chiar cu o perspectivă critică, interpretativă asupra textului.* (Hobjilă, 2006:95). Lectura explicativă este o formă de analiză literară, o îmbinare a cititului cu explicațiile necesare pentru înțelegerea textului, adaptată la particularitățile de vârstă și intelectuale ale elevilor. Această metodă constituie, de fapt, un complex de metode didactice tradiționale ce cuprinde: lectura, explicația, conversația, povestirea, demonstrația, exercițiul. Ea poate fi aplicată și textelor nonliterare, în vederea înțelegerii textului analizat și pentru a oferi elevilor posibilitatea de a compara, analiza și sintetiza, antrenând atât gândirea cât și afectivitatea acestora. Prin folosirea lecturii explicative, profesorul va urmări ca elevii să nu se limiteze doar la ascultarea explicațiilor sale, ci să se implice activ în desfășurarea acestui proces intelectual: ”*Numai exersarea și punerea elevilor în contact permanent cu metoda lecturii explicative vor duce la conștientizarea etapelor acesteia de către elevi, la algoritmizarea metodei, în final, ea devenind, în adevăratul sens al cuvântului, tehnică de lucru cu cartea.”* (Ungureanu, 2003:213)

Etapele lecției de limbă și literatură– abordarea textului narativ la clasa a II-a

- trezirea interesului pentru citirea textului și motivarea elevilor pentru parcurgerea conținutului textului – profesorul poate iniția povestirea textului, oprindu-se la un moment dat pentru a stârni curiozitatea elevilor să citească mai departe;
- citirea textului de către elevi, în șoaptă;
- profesorul adresează o serie de întrebări, urmărind acțiunea, pentru a verifica înțelegerea textului de către elevi, pentru a vedea dacă citirea lor a fost conștientă;
- exersarea citirii, atât cu elevii slabi cât și cu ceilalți, pentru a nu-și pierde deprinderea de citire; se citesc mai multe propoziții; se evită citirea în lanț.
- lucrul cu textul - citirea pe fragmente:
    - profesorul delimitează fragmentele logice din text, înainte de a începe lecția, apoi invită elevii să le citească; se evită citirea în lanț;
    - profesorul explică expresiile și cuvintele noi și, dacă este cazul, invită elevii să le folosească în structuri noi și diverse pentru a facilita intrarea acestora în vocabularul activ;
    - profesorul formulează întrebări privind conținutul fiecărui fragment în parte; pentru a pregăti elevii pentru desprinderea ideii principale din text, în clasa a III-a, profesorul formulează o întrebare al cărei răspuns poate reprezenta chiar ideea principală din text;
    - solicită mai multe răspunsuri la aceeași întrebare pentru educarea exprimării; unele răspunsuri pot fi date de elevi în scris, în clasă sau ca temă;
    - se formulează concluzii pentru fiecare fragment pe care elevii le pot scrie în caiete - planul de idei, sub îndrumarea profesorului;
- povestirea conținutului textului, pe fragmente;
- povestirea conținutului textului, după planul de idei;
- citirea model a profesorului, după înțelegerea completă a textului;
- citirea după model;
- citirea selectivă;

- exerciții de cultivare a limbii, scrise sau orale; în funcție de complexitatea textului se acordă una sau mai multe ore: să răspundă la o întrebare din manual, care însoțește textul, să folosească semnele de punctuație, etc.

Etapele lecției de literatură română - abordarea textului narativ la clasele a III-a și a IV-a

- integrarea lecției în sistemul de lecții din unitatea de învățare pentru ca elevii să conștientizeze apartenența lecției la un sistem de lecții
  - discuții bine organizate prin care elevii să observe similitudini între lecțiile aceleiași unități de învățare, textele literare epice cu aceeași temă, același autor, etc.
  - discuțiile urmăresc valorificarea cunoștințelor și deprinderilor anterioare și fixarea și completarea acestora;
- trezirea interesului elevilor pentru text – profesorul prezintă aspectele atractive ale textului pentru a stârni curiozitatea elevilor; elevul nu este obligat să citească textul ci este motivat pentru a face acest lucru;
- citirea textului de către elevi – se trece, treptat, la citirea în gând;
- întrebări în legătură cu textul;
- exerciții de citire, momente mai lungi sau mai scurte, în funcție de calitatea citirii;
- citirea/lectura explicativă:
  - citirea pe fragmente logice;
  - explicarea cuvintelor și a expresiilor noi și folosirea lor în structuri noi;
  - povestirea fragmentului, se povestește din ce în ce mai puțin pentru a se ajunge la ideea principlă;
  - stabilirea ideii principale sau a variantelor de idei principale – la clasele cu nivel mai ridicat;
  - întocmirea planului de idei – pot fi 2-4 variante – se pot scrie în caiete;
  - povestirea textului după planul de idei – profesorul poate introduce și momente de scriere: elevii pot dezvolta, în scris, o idee, să povestească un fragment, etc.

- citirea model;
- citirea după model – *interpretarea* textului de către elevi;
- elevii formulează răspunsuri la întrebări – exerciții de exprimare orală sau scrisă;
- citirea selectivă – profesorul verifică dacă s-a înțeles bine textul de către elevi;
- exerciții de scriere, urmând modelul comunicativ-funcțional – se poate face în lecțiile următoare: elevii elaborează un text propriu, plecând de la textul studiat – povestește o întâmplare asemănătoare, scrie o scrisoroare unui prieten, etc.
- exerciții de cultivare a limbii
    - descoperirea de către elevi a momentelor subiectului, fără ca profesorul să le numească; prin întrebări, profesorul îi conduce pe elevi la descoperirea expozițiunii, intrigii, punctului culminant, deznodământului, etc.;
    - identificarea figurilor de stil, prin actvități diverse, fără ca profesorul să le numească, în prealabil;

Abordarea textului liric

Abordarea textelor lirice trebuie să țină seamă de particularitățile acestui gen literar, folosind o utilizare specifică a metodei lecturii explicative. Elevii vor fi îndrumați spre a descoperi caracteristicile acestor tipuri de texte literare, prin comparație cu textele narative, fără a folosi denumirile noțiunilor de teorie literară (figuri de stil), pentru a nu îngreuna înțelegerea acestora de către elevi. Aceste texte sunt lipsite de acțiune – subiect, de personaje care să întruchipeze concepții, sentimente, atitudini sau un anumit comportament. Cele mai multe texte lirice sunt în versuri și redau sentimentele și gândurile autorului în mod direct, prin intermediul imaginilor artistice vizuale sau auditive, realizate, la rândul lor, prin intermediul expresiilor frumoase (elementelor de prozodie). Textele lirice fac apel la sensibilitatea și trăirile afective și estetice ale cititorilor și, de aceea, abordarea metodică a acestora trebuie să pornească tocmai de la dezvăluirea modului diferit de exprimare a sentimentelor, prin înțelegerea semnificației imaginilor artistice și prin folosirea acestora de către elevi în contexte

noi. Elevii vor învăța să decodifice mesajul autorului, pătrunzând semnificațiile cuvintelor care spun altceva decât ceea ce arată.

În ansamblul literaturii, genul liric acoperă domeniul poeziei. Lumea sonoră şi ritmică a poeziei se alcătuieşte ca discurs autonom, în care reprezentările, ideile, gândurile şi sentimentele autorului sunt exprimate în mod direct, fără intermediul personajelor. Este genul cel mai subiectiv în care autorul se comunică pe sine, își exprimă sentimentele prin metafore și simboluri cu scopul de a emoționa cititorul, folosind verbe la persoan I singular. Există însă și numeroase creații lirice în care autorul liric nu vorbește doar în numele său ci exprimă sentimente care vizează o colectvitate sau sau se identifică cu un personaj diferit. Firul compoziției este dat de succesiunea sărilor de spirit ale autorului ce sporesc în intensitate, stârnind emoția cititorului. Pe scurt, trăsăturile intrinseci prin care se defineşte caracterul poetic al unui text sunt: caracterul subiectiv al discursului; organizare formală specifică (principiul versificaţiei); caracterul autotelic (care conţine în sine scopul comunicării); caracterul ficţional al referentului. Limbajul poetic este presărat cu expresii literare figurate antrenând astfel fantezia cititorului și conferindu-i acestuia capacitatea de a-și reprezenta imaginea plastică a universului poetic. Strategiile discursive care conferă unicitate limbajului poetic sunt: ambiguizarea; sugestia; simbolizarea; devierea (de la normele limbii literare şi de la uzanţele comunicării pragmatice) ca mecanism de metaforizare şi de producere a unor semnificaţii noi.

Analiza literară a textului liric este puțin mai dificilă decât în cazul textelor narative. Împărțirea pe fragmente nu coincide cu delimitarea strofelor, deseori un fragment (un tablou, în cazul pastelurilor) poate fi alcătuit din mai multe strofe sau din întreaga poezie. Analiza fiecărui fragment nu se va mai face ca în cazul acțiunii narative, nu se mai pot formula întrebări despre locul unde se petrece, despre personaje, nu se mai poate solicita elevilor povestirea sau formularea ideilor principale. În analiza textului liric se parcurge drumul invers pe care l-a parcurs autorul în creația sa, adică de la dezvăluirea sensului figurat al imaginilor artistice spre sentimentele care le-au sugerat. Poezia lirică, deși, în aparență, mai puțin preferată de către școlarii mici, atunci când este analizată în mod corect, cu accent pe dezvăluirea sensului figurat al cuvintelor, poate deveni nu numai accesibilă elevilor, dar și una din creațiile literare preferate de către aceștia. Lectura explicativă specifică folosită corect, ținând cont de caracterul genului

liric, nu numai că nu supraîncarcă elevii, dar facilitează receptarea mesajului poetic, cultivându-le capacitățile necesare în scopul decodării textului. Printr-o abordare metodologică adecvată, elevii vor fi capabili să înțeleagă, să rețină și apoi să folosească expresiile frumoase în activitatea lor de comunicare, atât în oral cât și în scris.

În ciclul primar, elevii vor aborda texte cu conținut liric pe teme diverse: pasteluri, poezii patriotice, ode, colinde, texte lirice în proză, etc. Dacă în clasa a II-a, studiul poeziilor vizează, în principal, citirea corectă, coerentă, fluentă și expresivă și educarea sensibilității elevilor, începând cu clasa a III-a, textul cu conținut liric va fi analizat mai profund, explicându-li-se elevilor expresiile frumoase, ținând seamă de cunoștințele dobândite anterior, și se fac exerciții de folosire a figurilor de stil în contexte noi, influențând astfel pozitiv limbajul elevilor. Poeziile se analizează și din punct de vedere al versificației, fără a denumi însă noțiunile de *măsură, ritm* sau *rimă*, ci doar conducându-i pe elevi spre intuirea acestor elemente de teorie literară. Astfel, se poate stabili numărul silabelor dintr-un vers (*măsura)*, se pot identifica terminațiile de versuri asemănătoare (*rima*), sau accentele și succesiunea lor la intervale egale (*ritmul*). În felul acesta elevii vor descoperi alte surse ale muzicalității textului liric, ceea ce le va permite să înțeleagă mai bine mesajul poetic.

Etapele lecției de limbă și literatură – abordarea textului liric la clasa a II-a

- prezentarea poeziei de către profesor, evidențiind aspectele atrăgătoare pentru elevi cu scopul de a le trezi motivația pentru cunoașterea poeziei;
- citirea poeziei în șoaptă, de către elevi;
- întrebări în legătură cu textul;
- citirea poeziei pe strofe cu explicarea cuvintelor și a expresiilor noi;
- decodarea textului liric; profesorul explică imaginile desprinse din poezie și realizează o schemă a textului cu scopul de a facilita înțelegerea poeziei de către elevi și pentru a stârni sentimente vizavi de text;
- citirea model a textului de către profesor;
- citirea după model;
- întrebări din manual sau elaborate de către profesor;

- memorarea vers cu vers a unei storfe din poezie;
- recitarea, interpretarea artistică a unei strofe/a textului;
- exerciții de cultivare a limbii, scrise sau orale.

Etapele lecției de literatură română - abordarea textului liric la clasele a III-a și a IV-a

- integrarea lecției în sistemul de lecții din unitatea de învățare pentru ca elevii să conștientizeze apartenența lecției la un sistem de lecții:
  - discuții bine organizate prin care elevii să observe similitudini între lecțiile aceleiași unități de învățare, textele literare lirice cu aceeași temă, alte creații ale aceluiași autor, etc.
  - discuțiile urmăresc valorificarea cunoștințelor și deprinderilor anterioare și fixarea și completarea acestora;
- trezirea interesului elevilor pentru text – profesorul prezintă aspectele atractive ale textului pentru a stârni curiozitatea elevilor; elevul nu este obligat să citească textul ci este motivat pentru a face acest lucru;
- citirea textului de către elevi – se trece, treptat, la citirea în gând, formă a citirii de care elevul se va folosi de-a lungul vieții;
- întrebări în legătură cu textul – sunt mai directe decât la textul narativ, nu există acțiune, personaje, etc.; se evită întrebări care trimit la sentimentele elevilor vizavi de text;
- exerciții de citire cu voce tare, vers cu vers; momentul poate fi mai lung sau mai scurt, în funcție de calitatea citirii;
- explicarea cuvintelor și a expresiilor noi și folosirea lor în structuri noi;
- citirea model;
- citirea după model – *interpretarea* textului de către elevi; se urmărește adaptarea respirației pentru citirea poeziilor pentru a evita citirea *cântată*, prin opriri ale respirației după fiecare vers;

- decodarea textului liric – profesorul explică imaginile desprinse din poezie și realizează o schemă a textului cu scopul de a facilita înțelegerea poeziei de către elevi și pentru a stârni sentimente vizavi de text;
- valorificarea textului liric pentru a dezvolta capacitățile de exprimare ale elevilor, de îmbogățire a vocabularului cu expresii frumoase;
- citirea selectivă – profesorul verifică dacă s-a înțeles bine textul de către elevi;
- memorarea unei strofe: se citește primul vers, se recită, apoi se citește al doilea vers și se recită, apoi se recită cele două versuri împreună, etc.
- recitarea poeziei – interpretarea textului de către elevi, folosind mimica și gestica;

Abordarea altor texte

1. **Abordarea textelor cu conținut istoric și a textelor privind viața și activitatea unor personalități**

Înainte de a se întâlni cu istoria, ca obiect de învăţământ, elevii ciclului primar sunt familiarizaţi cu unele cunoştinţe elementare de istorie, prin intermediul textelor de citire şi de lectură, care îi familiarizează pe elevi cu istoria şi îi pregăteşte pentru asimilarea cunoştinţelor acestui obiect în anii viitori. Textele de citire cu conţinut istoric contribuie la educarea patriotică a elevilor, prin crearea de trăiri sufleteşti superioare: mândria de a aparţine poporului său, sentimentul demnităţii şi solidarităţii naţionale, respectul faţă de trecut, conştientizarea necesităţii de a accepta şi respecta alte popoare. Acestea prezintă date, fapte, fenomene sociale folosind un limbaj specific, cu termeni și denumiri noi care redau culoarea epocii respective.

Abordarea textelor istorice trebuie să urmeze metoda explicativă. Elevii trebuie familiarizaţi cu caracteristicile timpului şi spaţiului în care se desfăşoară evenimentele, cu personajele, etc. Înainte de a trece la citirea textului, profesorul trebuie să le explice elevilor cuvintele și expresiile noi. Textele istorice aparţin genului epic, dar au ca atribute afectivitatea şi lirismul, oferind resurse educative. Întâmplările prezentate sunt spectaculoase, personajele sunt adevăraţi eroi. Strategia aplicării lecturii explicative, în cazul acestor texte, presupune:

pregătirea clasei pentru asimilarea conţinutului; povestirea profesorului – toate noile achiziţii pe care le vor face elevii vor fi explicate în context, fără a se diminua trăirile afective; citirea textului – în cazul textelor de mai mare întindere, li se poate cere elevilor să citească integral textul acasă, în clasă trecând direct la pasul următor; citirea pe fragmente, explicarea cuvintelor şi stabilirea ideilor principale; evidenţierea aspectelor educative ale conţinutului; repovestirea elevilor – chiar cu suport imagistic; caracterizarea personajelor (dacă este cazul). Se pune mare accent pe pregătirea elevilor pentru contactul cu textul, etapă în care se pot folosi ilustrații pentru intuirea noțiunilor științifice noi, care vor fi apoi scrise la tablă cu sumare de explicații, înainte de a se trece la citirea propriu-zisă a textului, pe fragmente și apoi integral. Se procedează în mod asemanător și în cazul textelor cu conținut geografic sau din sfera științelor naturii.

Abordarea textelor care prezintă aspecte din viața și activitatea unor personalități este diferită de cea a textelor din genul epic. Profesorul trebuie să ofere informații în legătură cu personalitatea respectivă, pentru ca elevii să le poată urmări în text, atunci când îl citesc. Acest tip de text nu se povestește și nu se scot idei principale, doar informații concrete referiotaore la personalitatea prezentată.

2. Abordarea textelor nonliterare

Textele non-literare studiate de către elevii din ciclul primar aparțin diverselor stiluri funcționale ale limbii române: *reclama, articolele din reviste pentru copii, informațiile din ziar, cuvintele încrucișate, afișul publicitar, mesajul publicitar* și *invitația*. Acestea pot avea caracter informativ (transmit informații despre obiecte, situații, fenomene, etc.), explicativ (oferă explicații cu privire la un fenomen, o stare), incitativ (propun cititorului ceva și încearcă să-l convingă de utilitatea ofertei), distractiv (de destindere: cuvintele încrucișate).

Prin intermediul acestor tipuri de texte se urmărește recunoașterea acestora în activitățile zilnice ale elevilor, descoperierea mijloacelor de exprimare folosite de către autori și, uneori, scrierea unor astfel de texte. Se pune accent pe înțelegerea de către elevi a conținutului acestor texte, pentru fiecare categorie în parte, prin prezentarea de materiale autentice, din

viața de zi cu zi a elevilor pe care aceștia le comenteaza împreună cu profesorul. Se practică și aici lectura explicativă.

Este nevoie ca profesorul să prezinte caracteristicile textului nonliterar într-un mod adecvat capacităților de înțelegere a elevilor, și anume că acestea: se referă la aspecte din realitate şi nu la aspecte ficţionale; informaţiile transmise au un caracter obiectiv şi urmăresc informarea cititorului; unele texte nonliterare, cum sunt cele publicitare (de ex. *reclamele*), urmăresc să influenţeze receptorul, dar se raportează tot la un produs real; stil clar, concis, fără procedee artistice; unele specii, însă (de ex. *reclamele*), mizează pe jocuri de cuvinte, figuri de stil, cuvinte polisemantice; este folosit aspectul corect, îngrijit al limbii; se referă la persoane reale; au caracter colectiv.

Obiectivele unei lecții centrate pe studiul unui text nonliterar ar putea fi următoarele: să extragă mesajul care se transmite cu ajutorul textului; să identifice caracteristicile proprii ale textului; să recunoască textul de dimensiuni reduse; să cunoască structura textului; să explice ortografia și punctuația; să redacteze un text nonliterar respectând caracteristicile, structura și forma proprie.

Așadar, demersul didactic, în cazul textelor non-literare, urmărește în principal obiective cognitive sau formarea capacității de a realiza diferite tipuri de mesaje ficționale. Este foarte important ca profesorul să prezinte elevilor modele cât mai variate de texte nonliterare, pe care să le analizeze impreună cu aceștia, la clasă.

13.2. Tipuri și exemple de activități de învățare specifice abordării textelor literare/nonliterare

Delimitarea textului narativ in fragmente logice – momentele subiectului

Atunci când abordăm un text cu conținut narativ este bine să conducem elevii, în mod gradat, spre aflarea genului literar din care face parte textul, chiar dacă aceștia nu posedă noțiuni de teorie literară. Acest lucru se poate face direct, fără să se recurgă la vreo definiție,

fărăr a se face apel la noțiuni de teorie literară. Astfel, după lectura repetată a textului literar și însușire sumară a conținututlui, se stabilește că în textul respectiv se povestește ceva, o întâmplare sau o acțiune, după care se pun întrebări precum *Cine povestește?, Cine săvârșește faptele, întâmplările povestite?* Răspunsurile la aceste întrebări îi vor determina pe elevi să înțeleagă că studiază un text în care se povestește ceva, în care apar personaje ce participă la aceste întâmplări pe care le redă autorul, povestind, și care, de cele mai multe ori nu participă la acțiune – elevii deduc astfel trăsăturile genului epic.

Delimitarea textului narativ în fragmente logice urmărește dispoziția momentelor subiectului în opera literară. Astfel, un rol important în înțelegerea textului epic îl are expozițiunea (fragmentul 1), care prezintă cadrul natural, timpul și principalele personaje ale acțiunii. Expozițiunea reprezintă adesea o descriere, de care elevii nu sunt mereu atrași, și peste care dacă se trece rapid, se vor pierde elemente importante în înțelegerea globală a textului. În unele cazuri sunt necesare explicații cu privire la timpul în care se desfășoară acțiunea, pentru a se clarifica momentul istoric înfățișat; în alte cazuri, timpul nu prezintă interes, deoarece faptele și trăsăturile personajelor înfățișate sunt general valabile (ca în cazul basmelor), fiind manifestări fundamentale ale oamenilor, iar comentariul asupra expozițiunii poate fi orientat în acest sens. Așadar, profesorul va conduce elevii spre a înțelege că orice text narativ are, la început, un moment de mică întindere, în care scriitorul prezintă locul și timpul acțiunii, principalele personaje, cu trăsăturile lor principale de caracter.

Intriga (fragmentul 2), al doilea moment al subiectului, apare ca o motivare a acțiunii ce urmează să fie relalatată. Uneori, intriga este inclusă în expozițiune, alteori reprezintă un moment scurt care determină desfășurarea acțiunii și uneori chiar deznodământul. Acest moment se află, de obicei, imediat după stabilirea locului și timpului acțiunii, iar determinarea lui are menirea de a orienta, în continuare, atenția elevilor asupra mersului acțiunii. Înțelegerea acetui moment al subiectului are un rol important și în elaborarea compunerilor cu subiecte asemănătoare care trebuie să aibă o motivație corespunzătoare.

Desfășurarea acțiunii se reduce deseori la desprinderea a 2-3 idei principale cuprinzând uneori mai multe momente ale subiectului. Elevii preferă, în general, povestirile a căror acțiune se desfășoară în ritm alert însă trebuie să li se deschidă apetitul și către povestirile desfășurate

în ritm mai lent,care au frumusețea lor, prin atmosfera calmă, prin descrieri care invită la meditație; este important să li se dezvăluie elevilor valențele estetice și afective ale pasajelor descriptive sau de analiză psihologică, precum și faptul că acestea ușurează înțelegerea deplină a textului.

Analiza desfășurării acțiunii este orientată, în continuare, spre receptarea și înțelegerea punctului culminant (fragmentul 3) care reprezintă momentul cel mai captivant pentru elevi. Marcarea punctului culminant al unui text poate constitui un bun prilej pentru a evidenția trăsăturile pozitive de caracter ale unor personaje, trăsături verificate chiar în acest punct de maximă încordare a acțiunii în care trăririle afective ale elvilor capătă proporții. În unele cazuri, punctul culminant dezvăluie resurse comice care provoacă buna dispoziție, dar care au și reale valențe educative.

Deznodământul acțiunii (fragmentul 4) reprezintă un moment important de analiză a textului care creează emoții și satisfacții elevilor prin triumful binelui asupra răului. Deznodământul este un bun prilej de discuții dirijate astfel încât elevii să vadă în rezolvarea conflictului expresia spiritului de dreptate și corectitudine și poate fi completat cu o învățătură ssau o maximă din tradiția poporului român.

13.3. Metode interactive/moderne de abordare a textelor literare

Pentru a-i familiariza pe elevi cu instrumentele muncii cu cartea, trebuie să apelăm la câteva metode didactice ce urmăresc formarea la elevii din ciclul primar a unei gândiri flexibile, divergente și fluente, dezvoltarea interesului pentru lectură și a motivației pentru studiul și aplicarea limbii române în contexte variate, stimularea coeziunii dintre elevii clasei în cadrul activităților școlare. Dintre metodele didactice folosite cu preponderență în cadrul orelor de limbă și literatură română, clasificate de către A. Hobjilă (Hobjilă, 2006:54-55), vom prezenta, în mod detaliat, metodele specifice studiului literaturii române: lectura explicativă, povestirea, conversația, exercițiul, problematizarea, jocul didactic, brainstorming-ul.

Textul literar se studiază, în funcție de complexitatea lui, în 1-4 lecții. Prima lecție urmărește cunoașterea textului, iar în lecțiile următoare se desfășoară activități de lucru cu textul astfel încât elevul să beneficieze de toate valențele formative și educative.

- Se pot integra elemente de construcție a comunicării (scrierea ortogramelor cuprinse în programă - La clasa a-IIa: scrierea lui m înainte de p și b; studierea părților de vorbire și de propoziție, valorificarea unor elemente de teorie literară - studierea expresiilor frumoase).
- Studiu de caz (pentru valorificarea multiplelor valențe educative ale textelor literare): întrebări care orientează atenția elevilor spre cazul respectiv; formularea ideilor emise de elevi în legătură cu cazul respectiv; analiza și evaluarea ideilor, după care cele rămase sunt organizate în ordine logică; exprimarea concluziei (de obicei cu valoare generală).
- Scaunul autorului: prezentarea liberă a povestirii de către un elev care stă pe un scaun special; profesorul are pregătit un CUB pe fețele căruia se află începutul unor întrebări (cine? De ce? Cum? Pentru ce?); alt elev rostogolește cubul și observă începutul de întrebare de pe fața cubului; el formulează o întrebare care începe cu respectivul cuvânt la care pot răspunde mai mulți elevi prin formulări diferite. SAU: elevii se împart pe grupe, fiecare grupă are o foaie, un elev recitește textul de pe scăunelul special, grupele de elevi povestesc textul în lanț: un elev scrie primul enunț, altul pe următorul, și la sfârșit se citește textul realizat ți ceilalți elevi apreciază textul elaborat. Pe rând, fiecare grupă își prezintă produsele.
- Ciorchinele (descoperirea însuțirilor personajelor, caracterizări): însușirile se așează în formă de ciorchine, pe mijloc se menționează numele personajului, iar pe boabele de strugure, însușirile. Mai complcat: fiecare bob se împarte în două, pe partea superioară se notează însușirea și în cealaltă, de unde reiese. Cu schema în față, elevii vor elabora o compunere despre personaj.
- Cubul: un cub pe fețele căruiastă scris: povestiți întâmplarea......; compoarați comportamentul lui..... cu al vostru; prezentați o întâmplare asemănătoare; analizați comportamentul lui....; argumentați dacă...este vinoat sau nu; citiți textul perolulri. Prin rostogolirea cubului fiecărui grup îi revine o sarcină.

- Pălăriile gânditoare: 6 pălării de culori diferite cu semnificații diferite: alb înseamnă o privire obiectivă asupra întâmplării, roșu dă frâu liber imaginației și sentimentelor, supărare, furie; negru exprimă prudență, grijă, judecată, oferă o perspectivă întunecată, tristă; galnben înseamnă o poziție constructivă și pozitivă asupra situației, gândire optimistă; verde stimulează gândirea creativă, ideile noi; albastră exprimă control și organizare, culoarea cerului atotcunoscător. În funcție de aceste semnificații, fiecare grupă își prezintă atitudinea față de întâmplarea din text.
- Metoda RAI (răspunde, aruncă, întreabă) – urmărește formarea deprinderilor de comunicare prin fprmulare de întrebări și răsunsuri: un elev are o minge, formulează o întrebare în legătură cu textul, aruncă mingea către at elev, acesta o prinde, răspunde la întrebare, formulează o alta și aruncă mingea altui elev. Cel care nu răspunde iese din joc, urmând ca răspunsul să-l dea cel care a pus întrebarea.
- Brainstormingul: asaltul de idei pe care-l provoacă o temă: alegerea temei, anunțarea sarcinii de lucru și exprimarea liberă a ideilor, indiferent cum sunt ele, neobișnuite, fanteziste, absurde, dar legate de sarcină.
- Metoda Știu. Vreau să știu. Am învățat: clasa se împarte pe grupe, se formulează o temă, fiecare grupă completează un tabel: cu ceea ce știu în egătură cu tema și cu ceea ce vor să știe. La rubrica am învățat completează cu ceea ce au aflat întâi în interiorul grupei, apoi din discuțiile cu celelete grupe.
- Cadranele (extragerea esențialului dintr-un text): o foie de hârtie se împarte în 4 și pe fiecare parte se menționează o sarcină. Clasa se împarte în echipe, fiecare echipă rezolvă sarcinile de pe foaie: Care este personajul principal din text? Ce însușiri are acest personaj? Care sunt faptele ce dovedesc aceste însușiri? Ce învățăminte trageți?